



L'ennui dans quelques romans de Julien Green : du “ violent dégoût de tout ” à “ l’effroi d’être au monde ”

Anne-Laure Andevert

► To cite this version:

Anne-Laure Andevert. L'ennui dans quelques romans de Julien Green : du “ violent dégoût de tout ” à “ l’effroi d’être au monde ”. Littératures. Université d'Avignon, 2015. Français. NNT : 2015AVIG1146 . tel-01267583

HAL Id: tel-01267583

<https://theses.hal.science/tel-01267583>

Submitted on 17 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

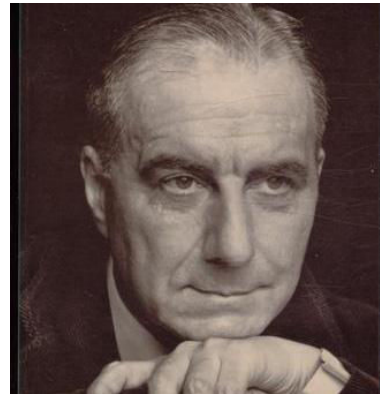
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

École Doctorale 537 « Culture et Patrimoine »

Équipe d'Accueil 4277

**L'ennui dans quelques romans
de Julien Green :
du « violent dégoût de tout »
à « l'effroi d'être au monde »**

Anne-Laure Andevert



Thèse de Doctorat de littérature française dirigée par Monsieur Bernard Urbani

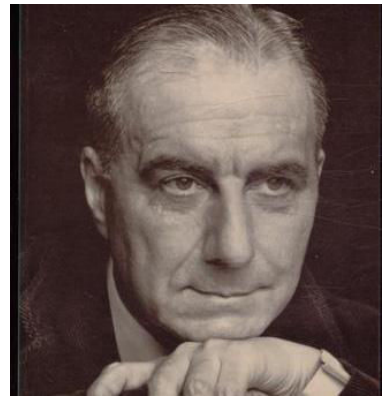
Soutenue le 8 juin 2015

Jury :

Madame la Professeur Carole Auroy
Monsieur le Professeur Frank Lestringant
Monsieur le Professeur Michel Dyé
Madame la Professeur Élisabeth Rallo-Ditche
Monsieur le Professeur Bernard Urbani

**L'ennui dans quelques romans
de Julien Green :
du « violent dégoût de tout »
à « l'effroi d'être au monde »**

Anne-Laure Andevert



Thèse de Doctorat de littérature française dirigée par Monsieur Bernard Urbani

Soutenue le 8 juin 2015

Remerciements :

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse Monsieur Bernard Urbani, avec qui j'avais déjà eu le plaisir de travailler précédemment dans le cadre de mon mémoire de Master de littérature générale et comparée, pour m'avoir guidée et encouragée par ses précieux conseils, sa bienveillance et sa présence tout au long de ce travail.

Je remercie également le laboratoire Identité Culturelle, Textes et Théâtralité (ICTT) d'Avignon, dont la directrice est Madame la Professeur Madelena Gonzalez, de m'avoir accueillie et formée tout au long de mon parcours universitaire.

Mes remerciements vont aussi à la Société Internationale d'Études Greeniennes qui maintient vif l'intérêt pour cette œuvre passionnante qu'est l'œuvre greenienne. Merci à tous les membres dont l'accueil chaleureux, la gentillesse, la vivacité a permis de mener à bien ce travail.

Merci à tous ceux qui ont su m'entourer, de leur amitié, de leur affection et de leur compréhension et qui ont ainsi rendu ces années de travail moins difficiles.

Enfin, je remercie Y. et C. pour leur soutien, leur présence et leur dévouement. Ils ont su me donner toutes les chances pour réussir et donner le meilleur de moi-même. Ils m'ont offert la possibilité de partir étudier à l'Université de Milan, sans même se douter que cela serait pour moi une révélation et que j'en reviendrais avec le sujet de ma future thèse de Doctorat. Qu'ils trouvent donc dans ce travail l'expression de ma plus profonde gratitude.

« Mais qui donc voudrait vivre sur terre pour toujours ? Ce serait un cauchemar, cela tournerait à l'enfer : tous les jours [...] l'ennui, l'ennui surnaturel qui se glisse partout et nous pousse à désirer que finisse tout ce que nous entreprenons, que tout meure », Julien Green, *Journal*, *Le Miroir intérieur*, 10 juin 1954.

« Or, comme je l'ai dit, l'aspect principal de l'ennui était l'impossibilité pratique de rester en face de moi-même, seule personne au monde d'autre part, de laquelle je ne pouvais me défaire d'aucune façon », Alberto Moravia, *L'Ennui*.

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE : LE DÉCOR DE L'ENNUI GREENIEN

Chapitre I – La ville :

- 1- Un labyrinthe envoûtant
 - a) Une errance sans but
 - b) Une errance bénéfique ?
 - c) Une attirance irrésistible
- 2- La ville : une atmosphère étouffante
 - a) Une prison de façades et de grilles
 - b) L'aridité et la mort
- 3- Un microcosme citadin face aux rigueurs climatiques :
 - a) La pluie et l'eau : l'ébauche de l'ennui
 - b) Le brouillard et la terre : le trouble et l'isolement
 - c) La neige : la promesse d'un possible
 - d) Le feu : la violence de la destruction
 - e) Le soleil : l'étouffement
 - f) Le vent : un pouvoir mystérieux

Chapitre II – La demeure : du refuge à la prison :

- 1- Les pièces
 - a) Le salon – salle à manger : une communication défaillante
 - b) La chambre : un abri maternel malsain
 - c) Le couloir ou l'exploration de l'inconscient
 - d) Le grenier : la liberté de l'interdit
 - e) Le bureau : une suffocation ennuyeuse
- 2- Le jeu des couleurs
 - a) Les couleurs froides : un effacement des choses et des personnages
 - b) Les couleurs chaudes : les pulsions négatives des personnages
 - c) Les couleurs neutres : la décoloration de l'ennui
- 3- L'invasion des objets
 - a) Une accumulation vitale
 - b) Combler le vide de son existence
 - c) Une tentative de domination des corps sur le décor
 - d) Le confort avant tout
- 5- L'espace extérieur
 - a) Les jardins et leurs arbres
 - b) Les autres spectateurs de l'emprisonnement du personnage

- 6- Les signes de l'enfermement
 - a) Les clés : un ennui séquestrant
 - b) La grille : un monde cloisonné
- 7- La maison-prison
 - a) Les éventuelles issues : portes et fenêtres
 - b) L'escalier : un lieu de passage éprouvant

Chapitre III – L'espace envoûtant du Mal :

- 1- Une atmosphère en clair – obscur
 - a) L'ombre : la projection de l'intériorité
 - b) La lumière : la richesse d'une faible lueur
 - c) La Nuit, le royaume de l'ennui et de l'angoisse
- 2- Une séquestration physique et mentale
 - a) La séquestration physique
 - b) La séquestration mentale
 - c) Une claustration défensive
 - d) L'immutabilité de l'existence...
 - e) ... qui provoque l'enlèvement des personnages
- 3- Une impossible liberté
 - a) La route, symbole de liberté ?
 - b) Les vaines tentatives de fuite

DEUXIÈME PARTIE : L'ENNUI DANS LA FAMILLE GREENIENNE

Chapitre I – Des portraits types :

- 1- La description physique : une confrontation de personnages antonymiques
 - a) Jeunesse et vieillesse
 - b) Beauté et laideur
 - c) Maigreur et obésité
 - d) Autorité et douceur
- 2- Une appréhension sensible du monde
 - a) L'ouïe
 - b) L'odorat
 - c) Le toucher
 - d) La vue

- 3- De l'oisiveté à l'activité
 - a) L'oisiveté
 - b) Les métiers de l'ordre et de la subordination
 - c) Les ouvriers
- 4- Une vaine tentative d'agir sur le décor
 - a) Les tâches quotidiennes
 - b) Les occupations : une possibilité de désennui ?
 - c) Des habitudes pour garder le contrôle
 - d) La convoitise et la possession

Chapitre II – Parents et « relations familiales » :

- 1- Figures de l'autorité
 - a) Les mères
 - b) Les pères
- 2- Les substituts des parents
 - a) Les parents adoptifs : entre poids et satisfaction narcissique
 - c) Des femmes étrangement attirées par la jeunesse de certains personnages
 - d) Quelques hommes maternels
- 3 – Leur manière d'éduquer :
 - a) Un frein à l'épanouissement personnel
 - b) Le plaisir d'exercer un pouvoir absent
 - c) Conséquence : être intransigeant pour ne pas se retrouver seul
- 4 - L'absence d'amour
 - a) Une anesthésie des sentiments
 - b) La colère
- 5 - La domination et la haine d'autrui
 - a) Le dégoût
 - b) Le sadisme
 - c) Le plaisir d'être victime
- 6 - Conséquence : Réduire à néant autrui
 - a) Par la rivalité
 - b) Par l'inceste
 - c) Par le meurtre (rêvé)

TROISIÈME PARTIE : LES RAVAGES DE L'ENNUI GREENIEN

Chapitre I – La déchéance des personnages :

- 1- Des héros voués à l'échec
 - a) Des personnages héroïques ?
 - b) Des personnalités gangrénées
- 2- Entre monstruosité et vices
 - a) Vers une déshumanisation du personnage
 - b) Ogres et ogresses
 - c) Instincts et vices

Chapitre II – Une déchéance accentuée par l'ennui :

- 1- Une douloureuse cohabitation avec soi-même :
 - a) Le silence : entre refus de communication et étouffement
 - b) Une solitude inhérente à l'« ennuyé »
- 2- La douleur d'exister :
 - a) L'angoisse d'être au monde
 - b) Le temps de l'ennui, cause de l'anéantissement du personnage

Chapitre III – La démesure des corps greeniens :

- 1- La folie
 - a) La perte du Moi et de son contrôle
 - b) La folie, une délivrance possible
- 2- Le meurtre et le suicide

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Multiforme, l'ennui endosse divers termes et assume plusieurs définitions qui varient au cours des siècles. L'ennui a toujours existé, mais il a fallu du temps avant que cette affection suscite l'intérêt. Jugé bien trop vulgaire pour occasionner une quelconque étude sérieuse, l'ennui est pourtant fondamental parce que sous des dehors peu passionnants, il est néanmoins cause et conséquence de bien des actions.

Dès l'Antiquité, pourtant, l'ennui apparaît en filigrane dans l'opposition *otium* – *negotium*. En effet, l'*otium* « suggère une idée de vacance, de vide qu'il s'agit de remplir par des occupations, frivoles ou non »¹. Aussi, l'idée de vacuité suggère qu'il pourrait s'y développer un terrain fertile à l'ennui, un ennui qu'il faudrait absolument combattre parce que signe de la misère humaine. Il fallait absolument, en outre, éviter toute inaction, synonyme de paresse et donc de péché : seule l'action apporte à l'homme sa grandeur. Avant que n'apparaisse le mot « ennui », donc, d'autres termes exprimaient cette langueur de vivre, ces vacuité et vanité de l'existence, ce temps désespérément long. Le *taedium vitae*, mot qui peut être traduit par dégoût de vivre, renvoie à un certain mal de vivre dont la cause n'est pas détectée : c'est un malaise insidieux, sans objet, qui entraîne un ennui généralisé et l'impression douloureuse d'une fatigue de vivre accablante. Découragés, les hommes sont abattus, ressentant le fardeau de l'existence qui pèse sur eux et les rend

¹ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, 221 pages, p. 11.

dégoûtés de tout. C'est Lucrèce qui a sans doute le mieux traduit ce mal-être qui s'apparente à l'ennui. Dans le livre III de *De rerum natura*, il donne une description parlante de l'ennui – sans le nommer :

Si les hommes pouvaient, aussi bien qu'ils ressentent au fond de leur esprit le poids qui les épuise, en connaître les causes et savoir d'où provient cette masse énorme, le mal qui tient leur cœur, ils ne vivraient pas comme on les voit très souvent vivre, ignorant ce qu'ils veulent et réclamant toujours un autre lieu, comme pour y déposer leur fardeau. Tel se précipite hors de sa vaste demeure, dégoûté d'être à la maison, et soudain rentre, ne se sentant pas mieux, nullement, au-dehors. Il court, il vole à sa villa, harcelant sa monture, comme s'il venait secourir les bâtiments en flammes. Le seuil à peine atteint, il se met à bâiller, tombe en un lourd sommeil pour tenter d'oublier, à moins qu'il ne se hâte d'aller revoir la ville. Ainsi chacun cherche à se fuir, impossible rêve : on reste fixé à soi-même et l'on se hait, car la cause du mal échappe à qui en souffre².

Tout y est, aussi bien le dégoût d'une existence qui n'est plus qu'un poids, l'impression angoissante de ne pas parvenir à se défaire de ce mal mystérieux parce que sans cause, et enfin le mouvement désespéré de fuite qui n'apporte nullement une satisfaction et une solution durables. De même Sénèque, premier à avoir décrit les symptômes de ce *taedium vitae*³, se concentre sur la question de l'*otium*, qui « devient vraiment, pour la première fois, celle du mal du siècle dont Serenus, ancien épicurien fraîchement converti au stoïcisme, est atteint »⁴. Sénèque ne critique pas l'*otium*, bien au contraire, il voit en lui la possibilité du développement des facultés intellectuelles ou de la liberté de la conscience. Dans *De tranquillitate animi*, il met en scène l'indécision de Sérénus entre *otium* et *negotium* et décrit les symptômes d'un *otium* poussé à l'extrême. Ces derniers sont eux aussi de véritables descriptions de l'ennui, entre difficile adhérence du sujet à l'objet de son désir, soit parce qu'il n'y trouve aucun intérêt, soit parce que sa

² Lucrèce, *De la nature, De rerum natura*, Traduction et présentation par José Kany-Turpin, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, 552 pages, pp. 240-241. Pour Lucrèce la solution réside en la contemplation et la connaissance de la nature qui à elle seule peut mettre un terme à l'angoisse humaine. De fait, pour les épicuriens la connaissance de la physique est libératrice car elle libère de la crainte des dieux. Leurs efforts sont dirigés vers l'obtention de l'ataraxie, l'absence de troubles de l'âme, qui définit le bonheur. C'est un état non naturel qui requiert une certaine discipline et la compréhension de la doctrine car la physique permet d'accepter la mortalité de l'âme, d'acquiescer la connaissance des phénomènes naturels qui libèrent de la crainte des dieux.

³ Jackie Pingaud remarque « que Sénèque est le premier, dans l'Antiquité, à avoir opéré une distinction entre le *taedium (sui, vitae)*, et l'*aegritudo* (le chagrin) [...] ». Le « chagrin », ou la maladie de l'âme dans sa généralité (la « tristesse ») n'est pas la même chose, chez Sénèque, que ce malaise plus existentiel, plus insidieux, qui frappe de paralysie toute décision, et, sans être aussi spectaculaire que le chagrin du deuil ou la fureur insane, semble décourager toute médecine », écrit Chantal Labre (Chantal Labre, « Sénèque, Le mal sans nom », in *Le Magazine littéraire*, « Éloge de l'ennui, un mal nécessaire », Paris, Sophia Éditions, 2001, n° 400, p. 20). À en observer les descriptions de ce mal de vivre, il est intéressant de noter qu'elles ne paraissent pas si éloignées des acceptions modernes de l'ennui. L'ennui antique n'est pas un simple chagrin, mais un véritable mal existentiel.

⁴ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 16.

réalisation n'est suivie d'aucune satisfaction, solitude, apathie et monotonie qui apparaissent tous comme l'indice d'un être qui se désinvestit du monde extérieur. Si le remède est pour lui l'alternance entre la solitude, une solitude qui permet de se connaître et d'exercer sa raison, et la vie sociale ainsi qu'une vie bien remplie pour éviter l'insatisfaction, il faut retenir que c'est sous l'impulsion de Sénèque que ce dégoût de la vie s'est transformé en maladie à part entière. Autre terme précédant celui d'ennui, l'*acedia*, ou *accidia*, affection typiquement chrétienne mise en lumière par Évagre le Pontique au IV^e siècle. En effet, elle était considérée comme une maladie de l'âme ou pire, un péché du moine vivant reclus. D'origine grecque, le mot s'est latinisé en *acedior*, « souffrir impatiemment » ou « se chagriner », et décrivait le découragement de celui qui est incapable d'agir, alors même qu'il a quantité de tâches à accomplir. Tel était le cas des ascètes vivant isolés dans le désert (ermites ou anachorètes) ou bien en communauté (cénobites), qui se voyaient soudainement assiégés par le « démon de midi », nommé ainsi parce qu'agissant entre 10 heures et 14 heures. Victimes, donc, de ce dernier, les moines devenaient incapables de se consacrer corps et âme à Dieu, ne pouvant ni prier, ni même agir tellement leur abattement et dégoût étaient forts. Cette tristesse infinie s'accompagnait d'un ennui exacerbé, d'un ennui haineux, d'*inodiare*, contre tout ce qui les entourait et contre leur propre décision de s'être retirés dans ce désert infini. De là l'idée de péché qui se dégage de l'acédie, puisque ces victimes étaient détournées de Dieu et de leur devoir de le servir. Mais à quoi l'acédie était-elle attribuée si elle sévissait auprès d'hommes théoriquement sains ? La solitude, l'humidité des cellules ou l'abstinence étaient invoquées ou encore l'idée que c'était une épreuve envoyée par Dieu pour tester le croyant. Là encore le mal de l'acédie ressemble fortement à la dépression moderne. Jean Cassien, dans *Les Institutions Cénobitiques*⁵, en donne une analyse probante, mettant en lumière l'aversion pour son décor, le mépris d'autrui, l'apathie et l'aboulie, les complaints qui les enferment encore plus dans leur mal, l'indifférence à tout, puis l'abandon de toute forme de résistance accentuant son acédie. Tout comme la dépression, l'acédie peut amener au suicide, dernière étape d'un désespoir intense.

Parmi ces états d'âme ancêtres de l'ennui, il en est une, considérée comme une maladie à part entière, jouissant d'études, et connue de tous : la mélancolie⁶. Maladie

⁵ Nous pouvons en lire un extrait dans l'analyse du mal de vivre de Georges Minois, Georges Minois, *Storia del mal di vivere*, Dalla malinconia alla depressione, Bari, edizioni Dedalo, 2005, 341 pages, p. 38.

⁶ Pour une analyse très précise et complète, lire Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Bâle, Geigy, 1960, coll. « Acta Psychosomatica », 101 pages.

antique, éprouvée bien avant qu'analysée, la mélancolie est sans aucun doute le côté noble des affections que nous venons de décrire. En plus d'avoir inspiré de nombreux artistes, elle est devenue la créatrice du célèbre motif de la figure prostrée. Bénéficiant d'un discours médical particulièrement précis, la mélancolie était attribuée à la rate, cet organe qui produisait une bile noire lui donnant son nom (en grec *melas*, noir et *kholê*, bile) empoisonnant un malade rendu désespérément triste. Pour expliquer la mélancolie, il fallait donc utiliser la théorie des humeurs du médecin Hippocrate (perfectionnée ensuite par Galien puis par Empédocle d'Agrigente à qui on doit la différenciation en quatre éléments) selon lequel le corps contient quatre humeurs⁷ – sang, lymphe, bile jaune et bile noire – déterminant le caractère du sujet. Aussi, ce dernier sera-t-il respectivement sanguin, lymphatique, bilieux ou mélancolique. La bile noire prévalait donc dans un certain type d'individu plus porté à la tristesse, au dégoût de soi et du monde, à transformer le positif en négatif. Pour justifier ce phénomène, Galien expliqua que les vapeurs de la bile montaient jusqu'au cerveau, ce qui était responsable d'hallucinations. Dès lors, la mélancolie était presque assimilée à une fureur créative, comme le pensait Aristote : il existait un lien entre le génie de certaines personnes et la mélancolie. Dans *Problème XXX, 1*, il questionne : « Pour quelle raison tous ceux qui se sont illustrés dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts sont-ils tous manifestement des gens chez lesquels prédomine la bile noire, au point que certains sont sujets aux maladies qui sont dues à la bile noire [...] ? »⁸. La question était posée, tout comme sa réponse : l'humeur mélancolique rend le sujet plus taciturne et plus intelligent car plus apte à se questionner et à aller au fond des choses. C'est sa lucidité exceptionnelle due à une sorte de fureur divine qui explique son génie. Quant aux mélancoliques pathologiques, ils n'ont pas l'intelligence des mélancoliques par nature, mais ont tout autant les mêmes symptômes : dépression, phobie, fureur, abattement ou surexcitation. Aussi, ne serait-ce qu'au niveau des symptômes, ceux du *taedium vitae*

⁷ Il expose sa théorie dans le chapitre « Nature de l'homme » de *L'Art de la médecine* : « Contrairement à la plupart des gens qui professent des théories semblables ou très voisines, je prétends, moi, que si l'homme était un, jamais il ne souffrirait. [...] Supposons même qu'il y ait souffrance : nécessairement le remède, lui aussi, serait un ; mais en fait il en existe plusieurs. C'est qu'il existe, dans le corps, plusieurs éléments qui, par une action réciproque, peuvent s'échauffer, se refroidir, se dessécher ou s'humidifier anormalement, et ainsi produire des maladies. [...] Le corps de l'homme renferme du sang, du phlegme, de la bile jaune et de la bile noire. Voilà ce qui constitue la nature du corps ; voilà ce qui est cause de la maladie ou de la santé. Dans ces conditions, il y a santé parfaite quand ces humeurs sont dans une juste proportion entre elles tant du point de vue de la qualité que de la quantité et quand leur mariage est parfait ; il y a maladie quand l'une de ces humeurs, en trop petite ou trop grande quantité, s'isole dans le corps au lieu de rester mêlée à toutes les autres » (Hippocrate, *L'Art de la médecine*, Paris, Garnier Flammarion, 1999, 362 pages, pp. 165 et 169).

⁸ Aristote, *Problème XXX, 1*, in *Problèmes, Sections XXVIII à XXXVIII*, Traduction : Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 230 pages, p. 28.

ou de l'*acedia*⁹ sont bien proches de la mélancolie et ces trois affections sont bel et bien en lien avec l'ennui, d'autant plus que le terme de mélancolie a longtemps été un terme fourre-tout, à l'instar de la dépression, « désignant les phénomènes les plus divers, de la tristesse persistante, identifiable à l'ennui, à la paranoïa, en passant par la névrose et la schizophrénie »¹⁰. Progressivement, la mélancolie devient l'objet d'études psychiatriques : en 1917, Freud lui consacre une étude, *Deuil et Mélancolie*, qui met en relief la symptomatologie identique entre les endeuillés et les mélancoliques. Il est vrai que le mélancolique ressent lui aussi une tristesse extrême, perd tout intérêt pour le monde qui l'entoure, n'est plus capable d'aimer, se replie sur lui-même parce qu'outre le monde, son moi lui apparaît vide¹¹. Enfin, sa propre estime disparaît jusqu'à proférer envers soi des insultes, comme s'il éprouvait une satisfaction extrême à s'exposer nu. « Le mélancolique, plutôt que de hurler la haine du monde, se voit lui-même comme un déchet »¹², confirme Sarah Chiche. Cette attitude emmena Freud à conclure qu'il existait quelque chose sous la dévaluation de soi, et c'est ainsi qu'il comprit que les accusations des malades pouvaient aussi être adressées à l'objet d'amour : il y avait bel et bien une ambivalence dans leur amour, entre amour et haine, mais aussi un certain narcissisme. Dans *Soleil noir*, Julia Kristeva reprend les déductions de Freud afin de confirmer qu'à la base de la souffrance mélancolique se trouve une perte originaire qui serait la perte de la symbiose maternelle, entraînant une sorte de deuil inconsolable, et incompréhensible pour la personne, qui ne comprend pas cette sensation de manque qu'elle éprouve. Le malade de mélancolie est donc totalement replié sur lui-même, il a un comportement auto-réflexif et élabore des images qui remplacent l'objet d'amour.

Ce n'est qu'au XII^e siècle que le mot « ennui » entre dans la langue française, mais n'a pas encore son sens définitif. En effet, il ne désigne que le tourment provoqué par un quelconque malheur, comme par exemple la tristesse de celui qui se meurt loin de la

⁹ Une différence subsiste entre les deux affects : l'acédie est liée à l'âme, tandis que la mélancolie est liée au corps.

¹⁰ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 12.

¹¹ La mélancolie, confirme Cioran, « opère une dualité, elle sépare l'homme de son environnement et du réel en général, en intensifiant la conscience de la différence de nature qu'il y a entre l'homme et la réalité objective. La solitude et le sentiment d'abandon ont, dans ce cas, des racines profondes, car ils ne résultent pas de conditionnements accidentels ou de déterminants insignifiants : ils découlent de la totalité de notre être. [...] L'acuité de son intuition a montré à Dürer que la mélancolie n'avait de signification profonde que si le regard de l'homme mélancolique s'ouvrait sur une perspective de l'infini. En développant excessivement le sens de la finitude de l'individu, la progressivité ininterrompue impliquée dans l'idée d'infini crée un cadre propice à la mélancolie. Le regard égaré que supposent tous les états dépressifs, l'intuition vague et diffuse n'auraient pas de sens dans un cadre limité, sans perspective » (Emil Michel Cioran, *Solitude et destin*, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Arcades », 427 pages, pp. 109-110).

¹² Sarah Chiche, « De la mélancolie à la dépression sévère », in *Revue des Sciences Humaines*, « L'histoire des troubles mentaux – De l'hystérie aux addictions », Auxerre, Sciences Humaines, 2012, n° 28, p. 30.

personne aimée : il est plus une douleur face à un manque, et donc un vide, qu'une affliction sans objet. Quoi qu'il en soit, son étymologie est parlante. Il provient du bas latin *inodiare*, provoquer la haine, être soi-même un objet de haine (*in odio esse*). Telle est la raison pour laquelle il est l'équivalent du latin *taedium* (de *taedere*, être dégoûté), dont nous retrouvons la parenté.

Dans ce rapide historique de l'ennui, un grand écrivain de l'ennui a mené une méditation non sans importance sur l'ennui : Pascal. En effet, il livre dans *Les Pensées* une analyse particulière de l'ennui et de son corollaire, le divertissement. À son époque, le mot ennui a un sens particulièrement fort puisqu'il désigne « un état relevant de l'accablement, d'un bouleversement intérieur, bien plus profond que ce sentiment vague et passager de vacuité qu'il évoque pour nous »¹³ indique Laurent Thirouin. Et pourtant, Pascal l'utilise aussi dans une acception très proche de la nôtre. En effet, l'ennui est ce vide qui s'immisce dans tout espace vide. Dans leur quotidien, les hommes ne rencontrent que l'ennui, qui se cache dans toutes leurs activités, même les plus intéressantes – indiquant que « notre contentement n'était qu'un accident, un leurre »¹⁴. Il est donc une véritable menace qui les guette du matin au soir et leurs occupations ne sont qu'un leurre destiné à se masquer sa présence. Le repos est tout autant dangereux car il précipite les hommes dans leur ennui et les trompe en leur donnant l'impression de s'en détacher. Aussi, tous les actes ne sont que des divertissements, écrit Pascal, dans le sens étymologique du terme, *divertere*, détourner. D'ailleurs, l'ennui est la révélation de la misère des hommes : ce n'est que lorsqu'ils considèrent leur propre personne que ces derniers font l'expérience de l'ennui. Cela est d'autant plus percutant qu'il ne faut pas forcément être spirituel pour se rendre compte de sa misère : même les plus matérialistes en sont conscients, ce qui fait de l'ennui une expérience spirituelle tout comme une expérience métaphysique. Toutefois, aussi présent qu'il peut être, l'ennui peut facilement être chassé, explique Laurent Thirouin, à travers un divertissement qui leur offre l'illusion momentanée de ne pas en être affecté. Mais c'est là le risque, il suffit qu'on les dépouille de tout ce qui ne leur est pas essentiel pour qu'ils succombent d'ennui : « Ôtez leur divertissement, vous les verrez se sécher d'ennui. Ils sentent alors leur néant sans le connaître, car c'est bien être malheureux que d'être dans une tristesse insupportable, aussitôt qu'on est réduit à se considérer, et à n'en être point

¹³ Laurent Thirouin, « Pascal. Une misère et une aubaine », in *Le Magazine littéraire*, « Éloge de l'ennui, un mal nécessaire », cité, p. 24.

¹⁴ *Ibid.*

diverti »¹⁵. En revanche, il ne s'agit pas de supprimer tous les divertissements de leur existence, parce que ces divertissements sont bien l'indice de la conscience humaine de leur condition et leur permettent de la supporter. Grâce à l'ennui, en quelque sorte, à cette confrontation horrifiée avec sa propre vanité, les hommes font la lumière sur leur condition, qu'ils pourraient inverser en une recherche spirituelle bénéfique mirant aussi l'acceptation de soi-même. L'ennui pourrait donc les mener à Dieu, qui est pour Pascal le seul remède à l'ennui.

Un siècle plus tard, au XVIII^e siècle, l'ennui trouve une autre ampleur, facilitée par le recentrage de l'homme qui devient son seul objet. L'ennui est la pire des situations puisque lui empêchant d'atteindre un bonheur suprême. Parce qu'il est une absence de passions contraignant à une existence uniforme et donc peu propice au bonheur, l'ennui invite à agir, à se divertir en quête de plaisirs et de passions. « Maladie, mais maladie utile, l'ennui devient principe d'action. Il anime l'être humain en général et s'attaque aux riches désœuvrés plus particulièrement. L'homme primitif et le pauvre agissent sous l'aiguillon du besoin ; ils connaissent aussi un ennui vite apaisé »¹⁶, contrairement aux hommes modernes qui, vivant de leurs rentes, sont sans cesse menacés par l'ennui. Les oisifs, parce qu'ils doivent toujours contrer leur oisiveté par de nombreuses sollicitations, sont dans une recherche constante de sensations qui pourraient les soulager de leur ennui. Leur inquiétude est donc un coup de pouce positif¹⁷, une inquiétude traduisant néanmoins peu fidèlement le terme *uneasiness* employé par John Locke. De fait, il entend par là « l'état d'âme d'un homme qui ne se sent pas à l'aise, le manque d'aisance et de tranquillité d'âme, qui dans ce cas est purement passive »¹⁸. Souffrance morale, l'inquiétude est propre à provoquer un désir. Deux formes de mal de vivre s'opposent, explique Georges Minois :

¹⁵ Blaise Pascal, *Pensées, opuscules et lettres*, Paris, Classiques Garnier, 2010, 807 pages, p. 179.

¹⁶ Michel Delon, « XVIII^e siècle. Une maladie utile », in *Le Magazine littéraire*, « Éloge de l'ennui, un mal nécessaire », cité, p. 27.

¹⁷ Cette idée est reprise par Julien Green. Il déclare : « Les contradictions font partie de la condition humaine, et c'est un péché de ne pas les accepter. Cela donne à la vie son accent tragique. Ce qui est important pour l'être humain, c'est de se révolter contre cet état de choses, de ne pas s'accepter dans certaines contradictions. Ce qui est essentiel, ce n'est pas de gagner la bataille, mais de la livrer. Pour l'artiste, c'est ce perpétuel combat de la chair contre l'esprit qui est fécond. Sans conflit, il n'y a pas d'œuvre. Une vie paisible nous conduisit à une quasi-totale stérilité. Je crois que l'inquiétude est une bonne chose » (Renée Willey, « Avec Julien Green, ou le royaume intérieur », *La Revue française*, décembre 1955, in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1513). La vie trop paisible des personnages est bel et bien stérile, d'où le fait qu'ils se jettent corps et âme dans des amours qui les consomment et dont ils ne retirent rien puisqu'ils ne sont que des idéaux et des moyens pour s'extraire de leur ennui.

¹⁸ John Locke, *Drafts for the Essay Concerning Human Understanding and other Philosophical Writings*, in *The Clarendon Edition of the Works of John Locke*, a cura di P. H. Nidditch e G. A. J. Rogers, e successivamente di John W. Yolton, Clarendon Press, Oxford 1990, cité in Georges Minois, *Storia del mal di vivere*, Dalla malinconia alla depressione, cité, p. 136.

« la forme dynamique et la forme apathique »¹⁹ : il faut choisir entre « ou [...] bâille[r], ou [être] ivre »²⁰, écrit Diderot, suivi de Voltaire pour qui « la vie n'est que de l'ennui ou de la crème fouettée »²¹. Peut-être faut-il simplement varier ces deux formes de vie, entre sensations ou émotions recherchées et tranquillité. Parce que l'ennui contre toute recherche du bonheur, il dévoile le néant inscrit dans les hommes et décolore leur vie entière, en en faisant un long et monotone déroulement dépourvu de tout sens et de saveur.

Cette insatisfaction se poursuit avec le Romantisme, accrue par la chute des valeurs amorcée avec la Révolution. Mais là où les ancêtres des « ennuyés » rejetaient leur ennui avec horreur, les jeunes romantiques s'en délectent non sans une certaine morbidité. Leur insatisfaction est une lassitude existentielle, un mépris pour un monde dépourvu de plénitude entraînant l'ennui, ce fameux « mal du siècle » dont on doit l'expression à Sainte-Beuve. Maladie de l'âme, l'ennui dépasse alors le simple stade individuel pour devenir un phénomène plongeant une bonne partie de l'Europe dans un réel mal-être. « Enraciné dans la crise des Lumières, l'ennui romantique surgit donc à ce moment de l'Histoire où l'individu, après avoir affirmé son droit d'être heureux sur cette terre, découvre les difficultés qui font obstacle à son bonheur »²², analyse Pierre Glaudes. La multiplication des désirs des hommes leur fait prendre conscience de leur finitude, d'autant plus qu'ils ne sont plus forcément maîtres de leur destin, devant avant tout affronter des déterminations sociales ou politiques. Le fossé entre leur idéal et ce qu'ils peuvent obtenir se creuse et rend plus douloureuse leur insatisfaction. L'échec de toute une société est constaté et entraîne l'impression que même l'être a échoué. Lorsqu'il est une affection morale, l'ennui revêt les symptômes décrits précédemment tout au cours des siècles : impuissance, aboulie, apathie, morne indifférence à tout, accentuée par un temps « que l'ennui étire *ad nauseam* : le présent, qu'aucune perspective ne dynamise, se dilate à l'infini, confrontant le sujet à un sempiternel « à quoi bon ? » »²³. Toutefois, les romantiques cultivent leur ennui. Pour eux, il est le signe d'une certaine grandeur, il leur attribue une distinction dont les bénéfices leur donnent la force d'agir, mais aussi de tendre

¹⁹ Georges Minois, *Storia del mal di vivere*, Dalla malinconia alla depressione, cité, p. 136.

²⁰ Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, Paris, Garnier Flammarion, 2002, 245 pages, p. 154.

²¹ Voltaire, *Œuvres complètes XII, Correspondance générale*, Paris, Furne Libraire-éditeur, 1837, 1027 pages, p. 425 (Lettre à Mme de Champonin, le 17 novembre 1765).

²² Pierre Glaudes, « Romantisme. Le mal du siècle », in *Le Magazine littéraire*, « Éloge de l'ennui, un mal nécessaire », cité, p. 31.

²³ *Ibid.*, p. 33.

vers la connaissance. Mieux, ils font de leur ennui « un prodigieux adjuvant de la création littéraire »²⁴.

« Promoteur du Spleen »²⁵, Baudelaire est sans nul doute le plus connu en matière d'ennui dont il fait une expérience métaphysique et spirituelle. L'ennui est pour lui l'essence de la condition humaine, puisqu'à l'origine Eva, « mordue par l'ennui », « a transmis ce poison à son immense descendance »²⁶, la vouant à un découragement, une suffocation et une sensation de solitude pesants, ainsi qu'une apathie et un dégoût non des moindres. Fruit du péché, l'ennui se propage dans une âme « rêvant d'une éternité absolument et positivement infinies ; et elle s'ennuie en découvrant que les grandeurs finies, si grandes soient-elles, différent infiniment de l'infini »²⁷, analyse Vladimir Jankélévitch. Le temps participe à cette inexorable dissolution de l'être – le rapprochant « minute par minute » à l'abîme qu'est la mort – un être qui se replie sur lui-même, méprisant la bêtise (forcément bourgeoise) autour de lui. Le monde n'est plus apte qu'à provoquer un dégoût infini auquel répond la création littéraire qui en fait une inspiration salutaire. S'y jouent alors une aspiration vers le bien et une attirance du mal : le poète est partagé entre une sollicitation de Dieu ou de Satan, parce que l'ennui reprend le sens résolument chrétien qu'il avait précédemment. C'est bien une forme du mal dont seule peut triompher la Beauté. Nous voyons bien que l'ennui, en plus d'être un état auquel il tente d'échapper, est une faculté qu'il tente également de préserver parce qu'elle « ouvre sur ce qui est au regard de Baudelaire la seule vérité du monde et de l'âme : la spiritualité »²⁸. Ce n'est pas pour lui une douleur sans but, mais au contraire une douleur qui a un sens et ouvre l'être à sa spiritualité tout en lui assurant la possibilité d'une certaine transcendance. Grâce à son spleen, l'homme est à même de comprendre le langage des correspondances de la nature. L'âme est comme exilée dans un monde imparfait dans lequel elle rêve d'un paradis, assoiffée d'un au-delà que la vie même dissimule. Mais il ne faut pas forcer le sens, éclaire Guy Sagnes : la mélancolie n'est pas spirituelle, elle est le chemin d'accès à la vie spirituelle, elle est la misère qui espère le salut, l'appel d'une certaine perfection. De là

²⁴ *Ibid.*. Et la notion d'ennui s'enrichit considérablement durant le XIX^e siècle, « avec la constitution d'une posture particulière, celle de René de Chateaubriand, par exemple, et de l'ennui mélancolique en général, inconsolable, signe de génie poétique, qui marque l'évolution de la notion » (Véronique Nahoum-Grappe, *L'Ennui ordinaire - Essai de phénoménologie sociale*, Paris, Austral, 1995, coll. « Diversio », 355 pages, p. 19).

²⁵ Pierre-Marc de Biasi, « Baudelaire / Flaubert. La chute d'Adam et celle du baromètre », in *Le Magazine littéraire*, « Éloge de l'ennui, un mal nécessaire », cité, p. 34.

²⁶ Georges Minois, *Storia del mal di vivere*, Dalla malinconia alla depressione, cité, p. 222.

²⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Editions Montaigne, 1963, 222 pages, p. 107.

²⁸ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969, 510 pages, p. 30.

le conflit que la poésie baudelairienne rend bien, de l'impuissance du bien d'une âme sans cesse attirée par des tentations, œuvres du Mal. Cette misère de l'ennui, qui est un vice, nous avertit Baudelaire dès le prologue de *Les Fleurs du Mal*, empêche l'âme d'éprouver la mélancolie, et donc une prostration stérile et malheureuse car ôtant toute vue de l'Idéal auquel la mélancolie ouvre. Gustave Flaubert, né lui aussi en 1821, est tout autant pris par un dégoût généralisé, un mépris de la bêtise de ses contemporains qu'il récriminait dès ses treize ans, qui sont dans un abrutissement fait de vanité et de crédulité, cause et conséquence de l'ennui. Si lui aussi a endossé personnellement l'ennui, s'en plaignant dans pléthore de lettres²⁹, il en fait une nourriture littéraire nourrissant ses œuvres. Personnages s'étiolant dans l'attente d'un événement, temps insupportablement long du présent, impuissance d'une existence subie plutôt que vécue, et par là même plus rêvée, grâce à l'imagination ou au romanesque, qu'habitée ou encore monotonie écrasante ne sont que quelques aspects de l'ennui qui tisse sa toile. L'ennui est bel et bien physique, matériel, opprimant, où la mort est le signe du non-sens de l'existence et du néant qui saisit toute chose jusqu'à l'être lui-même.

Le dégoût forme encore une fois le lien avec le siècle suivant : nausée ou absurde en sont l'expression exacerbée. De fait, la nausée est provoquée par un sentiment d'horreur devant l'existence inutile des choses et des êtres, c'est-à-dire, pour employer le vocabulaire de cette littérature dite existentialiste, devant la contingence, cette fameuse contingence qui « n'est pas un faux semblant, une apparence qu'on peut dissiper ; c'est l'absolu, par conséquent, la gratuité parfaite »³⁰, explique Jean-Paul Sartre dans *La Nausée*. Cette haine constitutive de l'ennui se déverse sans retenue sur l'ennui bourgeois, terrifiant de régularité. L'existence même est étouffante : la nausée est justement cette prise de conscience de l'existence et l'absence d'une seule raison d'exister, d'autant plus que l'homme ne peut pas ne pas être. L'ennui devient ainsi un révélateur sans pitié, dévoilant la « mollesse » du temps, celle des choses et pire, celle des personnages. Comme l'ennui, la nausée est résolument présent : le temps se réduit à un présent engluant, empêtré de matière tellement la présence des choses est forte. Il n'y a plus que de l'existence tout autour de l'homme, une ou des existences de trop. En est l'image son expérience du corps

²⁹ En est un exemple cette lettre adressée à Louise Colet : « Qu'est-ce donc qui m'a fait si vieux au sortir du berceau, et si dégoûté du bonheur avant même d'y avoir bu ? Tout ce qui est de la vie me répugne, tout ce qui m'entraîne et m'y replonge m'épouvante. Je ne voudrais être jamais né ou mourir. J'ai en moi, au fond de moi, un *embêtement* radical, intime, âcre et incessant qui m'empêche de rien goûter et qui me remplit l'âme à la faire crever » (Gustave Flaubert, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1232 pages, Lettre du 20 décembre 1846, p. 420).

³⁰ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, coll. « Folio », 250 pages, p. 187.

qui est tout entier matière, ennui, tout comme son âme somnolante. Autrui est aussi un enfer : même ceux qui se disent humanistes ne font que fuir à la conscience d'exister, et donc, passer le temps. Car rien ou presque n'arrive, que la répétition banale de faits, la prolifération de choses, entraînant l'écoeurement d'un personnage accablé par son existence, mais aussi incapable d'être. En cela, nous retrouvons l'antique mélancolie, d'autant plus que le projet de Sartre était bel et bien d'intituler son roman *Melancholia*, en référence à la célèbre gravure de Dürer. L'existence trouve alors sa justification dans la création artistique, rejoignant les solutions de ses prédécesseurs, même si Sartre n'est pas sans autodérision en déclarant que cela serait toutefois « un travail ennuyeux et fatigant »³¹. Par ailleurs, l'être a beau être lucide sur sa condition, il n'en demeure pas moins passif, s'enlisant dans sa solitude et son incapacité. Mais quel est donc le lien entre l'ennui et la contingence ? Jean-François Louette explique que c'est l'indistinct : « l'ennui, c'est le monde ne suscitant plus qu'indifférence ; la contingence, c'est le monde retombant dans l'indifférenciation »³². Aussi, les choses peuvent tout autant être autres, puisque à cause de leur « mollesse » plus rien ne les enferme en elles-mêmes, tout comme l'ennui dépose un voile uniforme et étouffant sur les choses, qui s'exprime aussi, comme chez Flaubert, par un climat humide et donc flou. Brouillard indistinct pour Alberto Moravia, l'ennui a tout autant une dimension indéterminante que ses prédécesseurs. L'ennui, tel qu'il est défini dès le début du roman par Dino, est « une sorte d'insuffisance, de disproportion ou d'absence de la réalité »³³ qui rend la vie opaque, « de cette même opacité [...] dont [s]on ennui habituel voilait le monde autour de [lui] »³⁴ ou brumeuse : « Pour moi, l'ennui était semblable à une sorte de brume dans laquelle ma pensée s'égarait constamment, n'entrevoyant que par intermittences quelque détail de la réalité... »³⁵. En effet, l'ennui est quasiment similaire au sentiment d'indifférence que l'auteur a dépeint dans *Les Indifférents*, « mais cette indifférence est, cette fois, étendue à tout le réel, à soi-même et au monde »³⁶. Aussi, Dino manque d'accroche à la réalité, ne ressent pas

³¹ *Ibid.*, p. 250.

³² Jean-François Louette, « Sartre. Le cœur profond de l'existence », in *Le Magazine littéraire*, « Éloge de l'ennui, un mal nécessaire », cité, p. 47.

³³ Alberto Moravia, *L'Ennui*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, 371 pages, p. 53.

³⁴ *Ibid.*, p. 103.

³⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁶ Nicolas Chiaromonte, « Moravia et le ver rongeur de la conscience », in *Preuves*, n°129, nov. 1961, pp. 82-86, cité dans Madeleine Bouchez, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, Paris, Univers des Lettres/Bordas, 1973, 207 pages, p. 72. Les personnages regardent alors le monde extérieur sans le comprendre et sans parvenir à y être acteurs, comme l'écrit Bernardo Soares : « Pour moi, qui aujourd'hui n'espère ni ne désespère, la vie est un simple cadre extérieur, qui m'inclut moi-même, et à laquelle j'assiste comme à un spectacle dépourvu d'intrigue, fait pour le seul plaisir des yeux – ballet sans suite, feuilles agitées par le vent, nuages où la

l'existence, d'où cette sensation d'ennui. L'ennui est donc provoqué par un réel absent, mais aussi par un réel trop présent. Cette conscience exacerbée de la réalité provoque une coïncidence entre les choses imaginées et l'image de ces choses, d'où « une impression de déjà-vu qui finit par entamer notre sentiment de l'existence au monde et nous fait basculer vers l'irréel »³⁷. De fait, Dino, le protagoniste de *L'Ennui*, ne parvient pas à établir des rapports authentiques avec la réalité, qui lui semble ainsi absurde, dénuée de sens. C'est bien le signe d'une crise entre les hommes et la réalité. Pour Alberto Moravia, l'ennui est typique d'une société moderne, qui multiplie les besoins artificiels créés par la société de consommation et ne fait que dépersonnaliser l'homme et l'aliéner. Pourtant, l'ennui est, comme il l'avertit dans la préface du roman, un moteur de l'histoire. En effet, les sociétés évoluent justement parce qu'elles s'ennuient, et sortent ainsi d'une apathie dont sont pourvus les personnages moraviens. Pourtant, plutôt que de se laisser aller à leur inertie, ces derniers font néanmoins des efforts infinis pour sortir de leur mal-vivre. C'est d'abord dans l'amour qu'ils trouvent une première justification à leur existence, parce que « la réussite amoureuse est la clé d'un rapport plus riche et plus confiant avec toute réalité [...] et ensuite parce que, pendant une bonne partie de sa carrière, Moravia a estimé que la femme plus « sauvage » que l'homme conservait un rapport direct avec le monde [...] et qu'elle pouvait donc instruire son partenaire »³⁸. Mais alors, s'agit-il de trouver du sens pour coïncider avec le monde ou le contraire ? La seule solution que Moravia propose est la contemplation, dans un détachement de tout questionnement qui permet une certaine

lumière du soleil prend des couleurs mouvantes, enchevêtrement de rues anciennes, tracées au hasard, dans des quartiers bizarres de la ville » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris, Christian Bourgois, 1988, 277 pages, p. 114). Le narrateur tente lui aussi de donner une définition à l'ennui. Il en trouve les éléments constitutifs : « Personne encore n'a défini, dans un langage pouvant être compris de ceux-là mêmes qui n'en ont jamais fait l'expérience, ce qu'est l'ennui. Ce que certains appellent l'ennui n'est que le simple fait de s'ennuyer ; ou bien ce n'est qu'une sorte de malaise ; ou bien encore, il s'agit de fatigue. Mais l'ennui, s'il participe en effet de la fatigue, du malaise et du fait de s'ennuyer, participe de tout cela comme l'eau participe de l'hydrogène et de l'oxygène dont elle se compose. Elle les inclut, sans toutefois leur être semblable. [...] L'ennui est bien le dégoût blasé du monde, le malaise de se sentir vivre, la fatigue d'avoir déjà vécu ; l'ennui est bien, réellement, la sensation charnelle de la vacuité surabondante des choses. Mais plus que tout cela, l'ennui c'est aussi le dégoût d'autres mondes, qu'ils existent ou non ; le malaise de devoir vivre, même en étant un autre, même d'une autre manière, même dans un autre monde ; la fatigue, non pas seulement d'hier et d'aujourd'hui, mais encore de demain et de l'éternité même, si elle existe – ou du néant, si l'éternité c'est lui. [...] c'est la vacuité de l'âme elle-même qui ressent ce vide, qui s'éprouve elle-même comme du vide, et qui, s'y retrouvant, se dégoûte elle-même et se répudie. L'ennui est la sensation physique du chaos, c'est la sensation que le chaos est tout. Le bâilleur, le maussade, le fatigué se sentent prisonniers d'une étroite cellule. Le dégoûté par étroitesse de la vie se sent prisonnier d'une cellule plus vaste. Mais l'homme en proie à l'ennui se sent prisonnier d'une vaine liberté, dans une cellule infinie » (*Ibid.*, pp. 180-181). Fernando Pessoa livre ici une phénoménologie détaillée d'un ennui existentiel tel qu'il est présent dans l'œuvre greenienne.

³⁷ Gilles De Van, Préface à *L'Ennui*, cité, p. 18.

³⁸ Gilles de Van, « Moravia. Sous le signe de l'ennui », in *Le Magazine littéraire*, « Éloge de l'ennui, un mal nécessaire », cité, p. 57.

sérénité. Enfin, un autre écrivain met en lumière les rapports de l'homme à la réalité. C'est en effet ce que signifie pour Albert Camus le mot « absurde », qui « naît pour lui du rapport de l'homme et du monde, des exigences raisonnables de l'homme et de l'irrationalité du monde »³⁹, explique Jean-Paul Sartre. Pour Albert Camus, l'homme est sa propre fin, il ne peut en conséquent accéder à une transcendance qui est une fuite hors de soi-même. Il n'empêche qu'Albert Camus est tout autant conscient que la vie est un non sens et que le monde indifférent face à l'être, parce qu'inhumain, hostile. L'absurde dont il imprègne ses œuvres met en lumière, comme l'ennui, l'insupportable quotidienneté de l'existence qui lui ôte tout but et tout sens. De là l'angoisse qui provient de l'absurdité qui suinte du monde entier. Mais dans ce non sens généralisé, il ne s'agit pas de justifier ainsi le suicide : au contraire, c'est une solution illusoire. Bien autre est la révolte qui fait la grandeur de l'homme, une révolte contre la mort et donc l'absence de sens : « l'homme révolté ne demande pas la vie, mais les raisons pour vivre »⁴⁰, écrit-il, ce qui permettra ainsi à l'homme de vivre le plus intensément possible.

Né en 1900 à Paris de parents sud-américains et mort dans sa ville natale en 1998, Julian Hartridge Green, francisé en Julien Green, baigna toute son enfance dans l'atmosphère si caractéristique de ses livres. En effet, le benjamin de cette famille nombreuse (six frères et sœurs, dont un frère décédé avant d'atteindre deux ans) partagea son enfance entre la culture française et américaine. Bien que vivants en France, ses parents, et surtout sa mère, partirent des Etats-Unis le cœur lourd et ne parvinrent pas réellement à laisser derrière eux leur passé. Leur cœur était resté américain : leurs meubles et leur culture les avaient suivis en France et l'anglais était de rigueur chez eux, d'où le refus de sa mère de l'entendre clamer son appartenance au peuple français⁴¹. Nostalgie, mal du pays, mélancolie, solitude : Mary Hartridge Green s'acclimatait très mal en France, étrangère parmi des Français qui ne connaissaient ni son pays ni sa culture, et sa seule consolation était d'insuffler cet amour du pays et de la langue à ses enfants, à travers ses récits d'enfance et ses lectures. La lecture de la Bible était, pour cette puritaine empliesse de spleen, une occasion d'apprendre l'anglais et sa prononciation au benjamin, mais aussi de combler les lacunes d'une école laïque. De cet apprentissage de la langue sortira le premier

³⁹ Jean-Paul Sartre, cité par Roger Grenier, « Camus : « Je ne suis pas existentialiste » », in *Le Magazine littéraire*, « L'existentialisme, de Kierkegaard à Saint-Germain-des-Prés », numéro 320, avril 1994, p. 62.

⁴⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, in *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 2000 pages, p. 509.

⁴¹ « – Je suis un Gaulois, déclarai-je farouchement. – Tu es un pur et simple Américain, dit ma mère après avoir écouté la réponse. Ce qu'il faut entendre ! Un de mes enfants qui se dit Gaulois ! Gaulois, vraiment ! » (Julien Green, *Souvenirs des jours heureux*, Paris, Flammarion, 2007, coll. « J'ai lu », 284 pages, pp. 33-34).

récit de Julien Green en 1920, *L'Apprenti psychiatre*, écrit en anglais et publié dans un numéro de *The University of Virginia Magazine*. La mort de la mère fut un très grand choc pour le jeune écrivain, et la religion fut sa seule consolation : à seize ans il se convertit au catholicisme avec l'intention – jamais accomplie – de devenir prêtre. Les leçons de sa mère sur la religion, le catholicisme et son milieu ne furent pas sans effets sur Julien Green, et l'amenèrent à publier en 1924 le *Pamphlet contre les catholiques de France*, signé avec le nom de Théophile Delaporte. Son premier roman, *Mont-Cinère*, publié en 1926 fut salué par Georges Bernanos, et contrairement à ses contemporains n'appartient à aucune mode, au milieu des surréalistes. Julien Green sortait de l'ordinaire devant la surprise des critiques face à un nom américain et une langue française si pure qui s'attachait à décrire l'avarice et ses effets dans une villa loin de la France à l'ambiance pesante. Le jeune auteur exposait déjà l'atmosphère de ses romans, dont *Adrienne Mesurat*, publié en 1927, est sans doute le roman qui décrit le mieux la suffocation de l'ennui qui agit de façon négative sur la protagoniste. L'auteur lui-même n'a pas été épargné par l'ennui, un ennui neurasthénique qu'il relève en lui de nombreuses fois dans son *Journal* et dont il donne quelques analyses. Yvonne Servais confirme « à quel point l'auteur fut enclin à comprendre ce qui pouvait inciter certains des personnages à la détresse et parfois à l'autodestruction : soit d'authentiques et cruelles souffrances, soit des crises noires – et elles aussi très douloureuses – mais dont les raisons restent parfois assez inexplicables »⁴². Ce sont en effet deux notations de ce *Journal* qui ont inspiré le titre de notre travail. L'une, le 10 juin 1943, où il déplore la neurasthénie qui l'anéantit : « Une journée de neurasthénie. Je crois que le mot n'est pas trop fort. [...] Violent dégoût de tout. On voudrait presque ne pas être, on ne sait que faire de soi, de son corps ; dormir est la seule ressource »⁴³. L'autre, le 29 octobre 1949, où il écrit que « l'angoisse et la solitude des personnages se réduisent presque toujours à ce que je crois avoir appelé l'effroi d'être au monde sous toutes ses formes »⁴⁴. Et c'est en effet la progression que nous suivrons dans ce travail, nous demandant quels sont les visages de l'ennui dans l'œuvre greenienne.

Ce rapide aperçu historique permet de constater certaines récurrences dans l'acception du mot « ennui ». Expérience subjective, l'ennui ne peut qu'être décrit pour être saisi. À nous maintenant d'en rechercher les résonances et les manifestations

⁴² Yvonne Servais, *Julien Green. Violence, détresse et apaisement*, Nanterre, Académie européenne du livre, 1992, 204 pages, p. 97.

⁴³ Julien Green, *Journal, L'œil de l'ouragan*, (1943-1945), [1949], in *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 699-884, p. 731.

⁴⁴ Julien Green, *Journal, Le Revenant* (1946-1950), [1951], *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 885-1148, p. 1114.

greeniennes⁴⁵ à travers un corpus de cinq romans : *Mont-Cinère*, *Adrienne Mesurat*, *Minuit*, *Le Malfaiteur*, et *Le Mauvais Lieu*. Comme l'écrit très justement Michel Gorkine, « de tous les romanciers contemporains, nul mieux que Green n'a décrit l'ennui et ses conséquences tragiques »⁴⁶. Les deux premiers romans ouvrant une période « sombre » et, écrits respectivement en 1926 et 1927, mettent en scène des personnages anéantis par un ennui qui se déverse sans retenue sur leur décor et leur quotidien. Englués, ils tentent dans un premier temps de s'en libérer, avant de céder et de plonger, vaincus par leur ennui, dans la folie ou la mort. *Minuit*, composé en 1936, se concentre sur la quête solitaire d'un refuge par une fillette orpheline. L'intrigue s'ouvre sur le suicide de sa mère, puis Élisabeth est recueillie par une de ses trois tantes, avant qu'elle ne s'enfuie, apeurée et consciente d'être indésirable. Elle trouve alors un refuge momentané chez M. Lerat, qui lui offre, avant de mourir, la chaleur d'un foyer familial. Enfin, la jeune fille entre à Fontfroide, ancien couvent où vit une communauté groupée autour de M. Edme et son existence principalement nocturne. Elle aussi choisira finalement la mort, mais le gouffre dans lequel elle tombe est l'image de son pressentiment qu'il existe un autre monde, un ailleurs où ne règnent ni l'ennui, ni la peur, ni la solitude. *Le Malfaiteur* (commencé en 1937 et fini en 1955), c'est Jean, un homosexuel considéré comme tel par sa « famille », les Vasseur. Vivant quasi reclus dans sa chambre, il lutte entre deux parties de son être : l'attrait pour l'invisible, et cette homosexualité qu'il masque à tous. Corps et âme s'affrontent, et c'est dans le silence qu'il se suicide, tout comme une autre orpheline recueillie par cette famille bourgeoise, Hedwige. Amoureuse du même homme que Jean, Gaston, elle évolue parmi le silence des siens, qui lui cachent la vraie nature de celui-ci. Enfin, *Le Mauvais Lieu* mêle l'atmosphère sombre des premiers romans et l'attrait spirituel manifesté avec *Minuit* et *Le Malfaiteur*. Là encore une orpheline est recueillie par sa tante, une dame aux intentions troubles, qui lui offre plus une prison d'ennui qu'un refuge, mais c'est sans compter

⁴⁵ Suzanne Toulet fait le lien entre les siècles : « Ce mot qui peut vouloir traduire parfois la lassitude romantique qui exsude du XIXe bouleversé, se rattache davantage à l'angoisse et, peut-être, faudrait-il lui rendre son sens étymologique pour comprendre son emprise sur l'écrivain. S'ennuyer veut dire être en haine, en dégoût. Simone de Beauvoir écrit dans son autobiographie que son « ennui tournait à l'angoisse ». Julien Green éprouve ce sentiment âcre et terne qui tient plus à nous-mêmes qu'aux circonstances et résulte souvent de la difficulté que nous éprouvons à nous supporter : « Cela m'ennuie de tourner en rond, même si le cercle s'agrandit ». Cet ennui ressemble fort à la nausée existentialiste et l'auteur de *Si j'étais vous...* analyse les causes de cette tristesse qui vient de « ce que nous sommes perpétuellement les mêmes, de ce que chaque matin nous nous réveillons avec le même problème à résoudre, qui est de savoir nous supporter nous-mêmes » » (Suzanne Toulet, *Le tourment de Dieu dans l'œuvre autobiographique de Julien Green*, Sherbrooke, Naaman, 1982, 158 pages, p. 51). Cela est particulièrement vrai et nous verrons combien l'ennui est chez Julien Green un état d'âme, voire une maladie de tous les siècles, autant dans le sens de violent désespoir que dans celui de nausée existentielle. Il est tout aussi banal que complexe et rend l'œuvre de Julien Green universelle.

⁴⁶ Michel Gorkine, *Julien Green*, Paris, Nouvelles Éditions DeBresse, 1956, 218 pages, p. 194.

l'attrait pour l'invisible de la fillette qui parviendra à s'évader à toute tentative de possession de la part de sa tante et son oncle, et disparaîtra donc dans la neige, aussi évanescence qu'elle.

Aussi, l'étude du milieu dans lequel baignent les personnages permettra de se faire une idée de l'ampleur de l'ennui. Cela sera le but de notre première partie, dans laquelle la ville sera envisagée comme un microcosme labyrinthique qui étouffe les personnages, étant une véritable prison dépourvue de tout horizon de fuite. Par ailleurs, l'ennui se déplace aussi dans la demeure, lieu clef de l'ennui greenien, qui ne fait autre que les confiner dans leur ennui, leur solitude et leur incapacité de bonheur. Nous en étudierons d'abord chacune de ses pièces, vues comme les miroirs de l'ennui ainsi que leur ameublement, qui en dit long sur le néant inscrit dans chacun des personnages. Même l'espace extérieur n'offre pas plus d'occasion de fuir. Au contraire, le monde est cloisonné, à l'image de l'intériorité des « ennuyés ». Les images qui en ressortent sont évidemment celles de la séquestration, d'une impossible liberté, mais aussi d'un espace où ombre, lumière et nuit participent à accroître l'angoisse des personnages soumis à leur ennui. Dans la deuxième partie, il s'agira d'analyser la famille comme caisse de résonance de l'ennui. De fait, ces milieux déterminent les figures qui s'y débattent. Les corps, tout d'abord semblent porter sur eux leur ennui, et en être façonnés. Dans l'indifférence à tout des personnages se note néanmoins une sensibilité exacerbée qui annonce la facilité avec laquelle ils se jetteront dans la première solution pour fuir leur ennui, parce que chez eux prime une recherche des sensations sur la réflexion. En est l'image leur oisiveté, qui évidemment les condamne à l'ennui tout comme elle en est la cause. Inertes, les personnages greeniens tentent alors d'agir sur un décor et une réalité fuyants à tout ancrage qui leur donnerait l'impression d'être réellement au monde. Enfin, nous nous pencherons plus en détail sur les parents et « relations familiales » qui évidemment n'en sont pas. Au contraire, règnent la haine, la domination, la violence, ou une froide indifférence qui représentent les penchants des « ennuyés » à exercer leur Moi pour ressentir leur existence. Dans la dernière partie, les ravages de l'ennui greenien seront abordés. En effet, l'ennui dessine des personnages bêtes et naïfs, apathiques et abouliques, qui sont ainsi voués à l'échec et à une vie médiocre. En est l'image la fréquence des personnages malades, d'une maladie qui prend les formes de l'ennui puisqu'elle les dépossède de toute volonté et accroît leur faiblesse. C'est aussi par la peur de la maladie qu'ils manifestent leur crainte de la mort, une mort qui n'est que l'état normal de leur existence. Sous l'effet d'un ennui engluant, le lecteur assiste ainsi progressivement à une déshumanisation des personnages, qui, pour sortir coûte que coûte

de cet état, sont dans une recherche constante de sensations perdues. Aussi deviennent-ils de véritables ogres ou ogresses et laissent-ils s'exprimer leurs instincts et vices les plus vils. Dès lors, leur reste la conscience exacerbée de leur difficile être au monde : silence et solitude les condamnent à se confronter avec soi-même, dans toute l'horreur de leur misère. La vie est bien source de peur pour ces jeunes qui ne connaissent rien à l'existence et dont la vulnérabilité est palpable. Par ailleurs, cette douleur d'exister, cette « tristesse d'être au monde »⁴⁷ se relève dans l'angoisse que représente pour eux le simple fait d'être au monde, parce qu'ils comprennent que rien ne pourra les arracher de leur ennui et que seule la mort les attend. Cette expérience horrifiante est accrue par la sensation d'un temps engluant, temps de l'ennui par excellence, mais aussi d'un temps vide qui vide de sens l'existence, comme l'exprime Julien Green lui-même. « Parfois je me sens pris d'une tristesse si profonde et si parfaitement inexplicable que le monde entier semble tout à coup vide de sens. Vide, le moment présent, vides les paroles, vides tous les gestes qu'on peut faire et tous les efforts pour accomplir quoi que ce soit »⁴⁸. C'est alors que – condamnés à l'ordre étouffant de l'ennui – les personnages n'ont d'autre voie que celle de la démesure, une démesure qui les mène soit à la folie, forme pathologique de leur ennui, soit au meurtre, d'autrui mais aussi de soi-même, vu comme un anéantissement d'une existence emplie de souffrance et d'impossibilité de bonheur, ou comme libération salutaire hors de ce monde.

⁴⁷ Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 1117.

⁴⁸ Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui* (1955), [1958], in *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1383-1471, p. 1421.

PARTIE 1 : LE DÉCOR DE L'ENNUI GREENIEN

« Une ville finit par être une personne », écrivait Victor Hugo dans son recueil *Moi, l'amour, la femme*. En effet, plus que le simple décor d'une intrigue, la ville prend corps et affirme ses figures protéiformes. Tantôt bienveillante, faisant corps avec le protagoniste qui la parcourt, tantôt mystérieuse et fuyante ou encore maléfique, la ville a fasciné nombre d'écrivains tentant de saisir son identité fuyante. Car comme l'écrit Mikel Dufrenne dans son introduction à la *Poétique de la ville*⁴⁹ de Pierre Sansot, « c'est la ville qui crée l'homme, ou du moins qui le « modifie » »⁵⁰. En effet, le lecteur ne trouvera pas chez Julien Green une topographie exacte de la ville, bien que sa géographie globale en soit respectée⁵¹. Quelle que soit la ville, on retrouve toujours une longue route, des rues

⁴⁹ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973, 422 pages, p. 5.

⁵⁰ Julien Green lui-même, à propos du *Journal du Voyageur* composé de ses photographies, admet le caractère subjectif et protéiforme de la ville : « Toutes les villes qui sont ici sont donc « mes » villes : je l'entends comme étant les villes telles que je les ai découvertes et qu'elles sont restées pour moi. D'autres les verront selon leur humeur ; car c'est un des charmes de notre terre d'offrir à chacun de nous ce que son cœur cherche obscurément ».

⁵¹ En effet, l'auteur privilégie le sens global de la ville. Son but n'est pas de reproduire fidèlement la ville, mais d'en faire un espace symbolique. Voilà pourquoi rares sont les indications précises de rues ou de monuments. Dans *Adrienne Mesurat*, seules importent les deux rues et la route sur lesquelles se jette le personnage éponyme. De même pour *Mont-Cinère* où le narrateur concentre son récit dans la demeure, la ville n'étant qu'un lieu qui incite Emily à rester chez elle puisqu'elle fait face aux médisances des fidèles. Tout autre est la ville dans *Épaves* : si Paris est si bien représentée, entrant dans la catégorie de « l'espace localisé » mise en évidence par Audrey Camus et Rachel Bouvet, c'est bien parce qu'elle doit être la toile sur laquelle se joue la lâcheté du personnage. La ville est alors témoin, voire juge, de sa faiblesse (Audrey Camus, Rachel Bouvet (éds.), *Topographies romanesques*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, coll. « Interférences », 250 pages).

confinées, une Église austère ou encore une place : la dimension clôturante de la ville est mise en valeur, anéantissant toute liberté possible. La ville devient alors un décor ou mieux, un personnage aux côtés de qui le protagoniste va évoluer et se transformer. Elle a le dessus sur ses personnages, ils ne sont plus les créateurs de celle-ci mais subissent son attraction, son pouvoir malveillant. Mais bien plus qu'une attraction destructrice, la ville enlise les personnages dans leur médiocrité, dans leur solitude et leurs échecs. Par ses façades mornes, ses rues étroites, sombres, son climat lourd, la ville enterre le protagoniste, s'approprie son sort pour mieux l'anéantir. Telle est la raison pour laquelle la ville prend le visage du mal qui ronge la plupart des personnages greeniens : l'ennui. La ville peut sans peine être assimilée au néant - puisque il est l'essence de celui-ci. Ce néant, dont nous verrons plus tard le sens, tous les personnages l'ont ancré dans leurs entrailles : que ce soit Adrienne, Jean, Louise, Élisabeth ou encore Emily. Car le décor greenien est un climat mental : il prend et réfléchit les tourments des personnages au gré de leurs vies tourmentées. En effet, Marc Eigeldinger écrit dans son ouvrage que « le paysage est étroitement associé aux émotions particulières des personnages et aux mouvements internes du drame »⁵².

Julien Green lui-même est fasciné par la ville⁵³. L'auteur aimait à parcourir Paris, s'y perdre afin de la connaître dans ses profondeurs les plus intimes. Ainsi écrit-il : « La ville, en effet, ne sourit qu'à ceux qui l'approchent et flânent dans ses rues »⁵⁴. Vivante, « on a pour elle les mêmes coups de foudre et les mêmes attachements que pour les êtres humains »⁵⁵ déclare-t-il. Dans *Paris*⁵⁶, le recueil qu'il consacre à sa ville natale, l'écrivain confesse qu'un plan de Paris accroché au mur l'aidait à passer les moments délicats de son existence. Il percevait même Paris sous « la forme d'un cerveau humain »⁵⁷, comparaison dont la symbolique est probante. Alors que Julien Green voit majoritairement en la ville une figure positive, l'aidant à vivre et à réfléchir (et à masquer l'absence de sa mère selon

⁵² Marc Eigeldinger, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Paris, Editions des Portes de France, 1947, 101 pages, p. 87. Les personnages projettent en effet leurs maux sur la ville qui prend alors diverses apparences.

⁵³ Dès son enfance, Julien Green rêve de voyages. Le simple nom de certaines villes déclenche une agréable rêverie, ainsi qu'il le déclare dans *Villes. Journal du voyageur 1920-1984* : « Quand j'étais enfant, je rêvais à certains pays et à certaines villes dont les noms me grisaient d'une nostalgie délicieuse ». Toute sa vie, et son *Journal* en témoigne, est dédiée à la découverte du monde, dont le *Journal du Voyageur* est – par exemple – la preuve. Enfin, ses romans sont ancrés dans diverses villes de divers pays, telles que Copenhague, cadre de *L'Autre*, Chanteloup village de la Loire et décor de *L'Autre Sommeil* ou encore Paris, parmi tant d'autres, cadre de nombreux romans tels que *Si j'étais vous...*, *L'Autre Sommeil* ou *Épaves*.

⁵⁴ Julien Green, *Loin de Paris*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1156.

⁵⁵ Julien Green, cité par Yves-Alain Favre, « Poétique de la ville dans le *Journal* de Julien Green », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 112-119.

⁵⁶ Julien Green, *Paris*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1983, 122 pages.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

Anne-Cécile Pottier-Thoby⁵⁸, ce qui est le cas de très nombreux personnages), ses romans décrivent un décor fréquemment pernicieux, peu bienveillant et peu compatissant au désespoir du personnage.

Tel est le cas dans le corpus choisi, où la ville entrave souvent les actions des protagonistes. Aussi se fait-elle labyrinthe⁵⁹ – où, comme le Minotaure, le personnage va s'enfermer et se perdre physiquement et moralement. Outre l'emprisonnement, le labyrinthe se fait archétype de la connaissance, permettant au protagoniste de se connaître soi-même. Cette connaissance s'effectuant dans une sorte d'huis-clos à ciel ouvert, les éléments spectateurs de l'errance du personnage se transforment en prison, évoquant l'aridité et la mort qui les attend tôt ou tard. Comme pour accentuer une atmosphère déjà lourde et étouffante, les éléments se joignent à celle-ci et se déchaînent, symboles de la fragilité et de la solitude du personnage face à la Vie. Le personnage, englué dans un ennui sans issue est physiquement et moralement emprisonné par la ville qui devient l'image de l'ennui qui l'accable.

⁵⁸ Anne-Cécile Pottier-Thoby, *La ville des villes Le Par[ad]is biblique de Julien Green*, in Valérie Catelain, Hélène Dottin (éds.), *Julien Green, un voyageur sur la terre*, Lille, publications de l'Université Charles-de-Gaulle, 2006, 161 pages, p. 24 : « Quitter Paris sera, plus qu'un exil, un second deuil après le décès de sa mère en décembre 1914. La relation amoureuse [métaphorique] du jeune homme pour sa ville natale masque l'absence de la mère ». Lieu d'errance, la ville recueille en effet la déréliction de nombres de personnages, mais qui ne seront pas pour autant soulagés.

⁵⁹ La ville est, par cette idée de labyrinthe, souvent assimilée au texte lui-même (n'oublions pas que le mot « texte » vient du latin *textus*, tissu, trame, et porte donc en son sein une idée d'enchevêtrement). Tel est le cas pour Jean Roudaut : « Une expérience vécue des labyrinthes et des monstruosité, des chemins fourchus et des ellipses, des rapprochements et des contrastes, le mène à considérer la ville comme un texte où, sous un sens clair, reposeraient mille paroles enfouies et murmurantes » (Jean Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, coll. « Brèves Littératures », 193 pages, p. 10). Même idée chez Denis Caniaux : « Elle est aussi comme une page d'écriture avec ses pleins et ses déliés, ses ratures et ses pâtés, ses majuscules et ses minuscules, ses phrases sur les lignes et ses dessins dans la marge » (Denis Caniaux, *Villes de papier, une anthologie de poésie urbaine*, Bordeaux, Confluences, 2004, 365 pages, p. 23). Dans notre corpus, le labyrinthe auquel est assimilée la ville, indique que le personnage erre dans un environnement hostile qui ne veut pas de lui, mais aussi qu'il peut se perdre en essayant de se connaître lui-même. Une deuxième lecture est possible : l'égaré dans la ville est synonyme de perte psychologique « mais aussi création [littéraire]. Pour Green, le romancier est un poète, donc un prophète, le porteur d'une parole dans un lieu dont la vacuité rappelle la page blanche. [...] Lieu de co-naissance, la ville est édifée selon les mêmes fondements du péché que l'écriture » (Anne-Cécile Pottier-Thoby, *La ville des villes Le Par[ad]is biblique de Julien Green*, cité, p. 27).

Chapitre I – La ville

Aussi, la ville chez Julien Green s'apparente à un réel labyrinthe de rues bordées de façades et de grilles qui contribuent à lui donner une apparence aride. Le personnage y mène un parcours infructueux, rendu difficile par un déchaînement de forces venues du ciel. Nous verrons donc que la ville peut être perçue comme le symbole de l'ennui puisqu'elle ne fait qu'accentuer le vide intérieur du protagoniste.

1 – Un labyrinthe envoûtant :

Thème essentiel, le labyrinthe a la fonction première de retarder l'acheminement du visiteur vers son centre par un enchevêtrement complexe de sentiers. Parvenir au centre, c'est avoir effectué avec succès un travail de connaissance. En revanche, celui qui n'y parvient pas n'a pas le secret de ce voyage initiatique. Tel est le cas des personnages créés par Julien Green : perdus, ils avancent aveuglement, l'essentiel étant de rester en mouvement. Outre cette perte physique, le labyrinthe les enferme dans une solitude sans fin. De plus, le labyrinthe était utilisé comme système de défense d'entrée dans une ville, sous-entendant la présence de quelque chose de précieux. Chez Julien Green, la ville se défend, ne permettant pas l'accès à ce précieux, à ce sacré aux personnages. Telle est la cause de sa solitude : celui-ci ne comprend pas, n'a pas les clés pour entrer dans la ville, décrypter son secret. La ville peut ainsi être assimilée à la vie, car au-delà de la proximité de son, le personnage se comporte de la même manière dans les deux cas. Aller au centre du labyrinthe, c'est aller au cœur de son âme, plonger dans son for intérieur⁶⁰, interpréter les signes : au fond, ce sont des actions que les personnages n'accomplissent pas, d'où leur maladresse, leur incapacité à tirer des leçons de leurs erreurs. S'il est envoûtant, c'est parce que tous y vont, tous le parcourent sans même prendre le temps de s'arrêter pour se l'approprier.

a) Une errance sans but :

⁶⁰ « Évidemment, la tentation est grande de voir également dans l'intrication labyrinthique l'image de l'intériorité secrète au fond de laquelle le sujet doit se rencontrer, affronter l'épreuve et la question de l'identité. Au fond du labyrinthe se tient l'être double, l'homme à tête de taureau, Asterion. [...] Profondeur, obscurité, replis dessinent la figure d'une intimité organique à l'intérieur de laquelle doit se dérouler l'initiation, la recherche d'une vérité de soi. L'épreuve du labyrinthe devient alors, en quelque sorte, celle d'une digestion, d'une intégration lente, difficile, de la dualité. Il s'agit de se perdre pour se retrouver. L'égarement est la condition nécessaire qui permet d'accéder à ce que l'on est, au risque de s'y perdre » (Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1997, 197 pages, p. 124). Pour les « ennuyés » greeniens, la seule issue du labyrinthe est l'ennui : c'est l'ennui qui les fait parcourir la ville, mais c'est aussi ce même ennui, ce même sensation de vide qu'ils retrouvent dans leur décor. Ils se découvrent, certes, mais cette découverte horrifiée est celle de leur néant.

Pris dans les mailles de l'ennui, le personnage greenien doit affronter seul ce qui fait de sa vie un fardeau. En effet, le vide paraît grignoter une existence sans relief, sans divertissement possible au sens pascalien du terme. Puisque le personnage ne trouve rien dans sa vie pour le « détourner » d'une existence moralement miséreuse, il se soustrait à celle-ci en sortant dans la ville. Son errance est purement existentielle, en cela que sous couvert d'une flânerie sans importance particulière elle dénote une quête de sens. Étranger à sa propre existence, à un monde qui lui paraît irréel, le personnage erre, espérant trouver un point de repère qui l'ancre au réel. Tel est le cas d'Adrienne – dont la vie s'étiole entre un père tyrannique et une sœur indifférente et sadique. Si les jours suivent le même cours sans grand changement, Adrienne tente de contrer l'enlèvement et l'isolement qui est le sien. C'est en reportant son attention sur le docteur Maurecourt qu'elle essaye d'ignorer le néant. « Grâce » à cette attention portée sur autrui, Adrienne comble les brèches d'une éducation peu encline aux marques d'affection. Le lecteur comprend mieux cette sorte d'acharnement à sortir, à fuir une atmosphère lourde, étouffante :

Des minutes passèrent. Quelqu'un venait de la route nationale et descendait la rue à pas lents de promeneur. Elle quitta son poste à regret et, contournant la villa Louise, elle remonta la rue Thiers jusqu'à une autre rue qui la traversait, ne se décidant pas à rentrer. Là elle attendit⁶¹.

Attendre est la seule activité qu'Adrienne connaisse, animée par deux désirs contradictoires. D'une part elle a la vocation d'un repli sur soi, et d'autre part, le désir d'aller vers les autres est toujours présent, mais en vain. C'est un des signes de l'ennui : l'« ennuyé » sent le vide, le manque d'une quelconque activité, il désire s'en séparer mais ne parvient pas à agir pour s'en débarrasser. Le lecteur en a l'exemple dans les nombreux moments qu'Adrienne passe à rêvasser, incapable de se plonger dans la lecture. La promenade dans la ville permet à celui qui s'ennuie d'oublier sa condition : lorsqu'Adrienne sort, ce n'est pas toujours pour épier le docteur, mais c'est aussi et surtout pour oublier :

Dans la rue, elle tourna résolument le dos au pavillon blanc. Ce n'était pas dans cette direction qu'elle voulait aller, ce n'était pas à cela qu'elle voulait penser surtout. Elle voulait se fatiguer, marcher jusqu'à ce que ses jambes lui fissent mal, ne plus penser à rien, ne plus réfléchir à rien, aller, aller à travers la ville et dans la campagne, et puis

⁶¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat* [1927], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 295.

revenir chez elle et dormir. [...] Il lui importait peu d'avoir un but de promenade. L'essentiel était d'être en mouvement⁶².

Ce passage illustre bien la condition de l'être greenien qui s'ennuie. Il semble que Julien Green ne soit pas très éloigné de la notion d'absurde⁶³ telle que l'analysent les philosophes existentialistes. En effet, tous les personnages s'ennuient. Deux ennuis qui découlent l'un de l'autre sont présents : l'ennui comme temps vide, incapacité à faire

⁶² *Ibid.*, pp. 416-417. Le passage illustre l'exemple donné par Sénèque d'une agitation stérile qui ne peut que se solder par le mécontentement et l'impossibilité de vivre avec soi-même : « Que tout effort ait donc un but précis, soit approprié du résultat. Ce n'est pas une activité véritable qui anime ces affaires ; ils ne se démènent, à l'instar des fous, que pour des chimères : car les fous ont, eux aussi, toujours quelque espérance qui les excite ; il y a toujours quelque fantôme dont l'idée les aiguillonne et dont leur esprit abusé ne reconnaît pas le néant ». Ainsi, lorsque chacun de ces malheureux « s'est fait écraser inutilement devant un nombre considérable de portes et a salué force nomenclateurs, il a beau n'avoir été reçu nulle part, la personne qu'il a le plus de peine à trouver chez elle, c'est lui-même » (Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, Traduction : René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1970, 129 pages, p. 97).

⁶³ L'absurde « ne naît pas du simple fait d'exister et d'être soumis à la contingence, mais du sentiment d'exil intérieur, d'étrangeté fondamentale, éprouvé devant un monde qui peut être magnifique, mais se révèle incapable de répondre aux attentes de l'homme », écrit Patrick Brunel (*La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « Lettres sup. », 248 pages, p. 104). Tel est le cas pour les personnages greeniens : entourés d'un monde dont ils saisissent parfois la beauté (voir par exemple le ravissement de certains devant un ciel étoilé), ils ne parviennent néanmoins pas à s'y ancrer, à s'y sentir en vie, à donner un sens au monde et à leur vie (Madame Plasse se questionne par exemple sur le sens de la vie : « Mon pauvre enfant, pourquoi sommes-nous donc au monde ? », Julien Green, *Le Visionnaire* [1934], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 203-392, p. 220) et traînent derrière eux, où qu'ils soient, le sentiment d'étrangeté qui découle ou entraîne leur solitude. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus écrit que « l'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde » (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 2000, 187 pages, p. 46), ce qui illustre l'attitude des ennuyés greeniens : face à leurs appels, à leurs tentatives d'établir un lien, ils ne trouvent que l'indifférence, le silence avec pour conséquence un repli sur soi-même. En revanche, les personnages n'ont pas cette attitude réfléchie des personnages camusiens : ils n'ont pas conscience du non-sens de la vie, mais expérimentent ce non-sens. Vivre se résume à « faire les gestes que l'habitude commande », à exister simplement dans la platitude d'actions ennuyeuses, ou encore à ressentir l'hostilité du monde autour de soi dans lequel les personnages greeniens se sentent eux aussi étrangers. Camus disait : « Je tire de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté, ma passion ». Est-ce que les personnages greeniens définissent leur attitude de la même manière ? Il ne semblerait pas : leur révolte est différente (puisque Camus invite à « dire non », à s'engager, à agir, à créer), et se traduit dans le pire des cas par le suicide (attitude absurde pour Camus puisqu'elle suppose que l'être ait reconnu l'absence de toute raison de vivre). La liberté des personnages greeniens est moindre, tandis que la passion camusienne, qui consiste à « multiplier avec passion les expériences lucides » est aussi absente. Alors pourquoi ce rapprochement Green / Camus ? L'existence médiocre de Meursault, par exemple, n'est pas sans point commun avec celle des ennuyés greeniens. Eux aussi se contentent d'un monotone déroulement de faits quotidiens, « comme si la vie n'avait pas de sens » ni aucun espoir quant à son futur. « Le monde n'est pas fait pour Meursault, qui lui demeure étranger » (Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur, 1999, coll. « Les Fondamentaux », 158 pages, p. 68), tout comme pour les personnages greeniens. Tous sont des « antihéros », bien loin des actions héroïques, d'une naissance illustre ou de toute notion de sauveur. Leur solitude angoissante les annihile, leur enlève toute résistance : ils se rendent, sans force et sans aucune envie de se rebeller. Voilà pourquoi Julien Green peut être considéré précurseur de la littérature existentialiste. On retrouve les mêmes thèmes chez Jean-Paul Sartre, assimilé à Camus bien que ce dernier se soit séparé de la philosophie existentialiste. Si les personnages greeniens ressentent la nausée sartrienne, ils vont, eux aussi, se heurter à la liberté d'autrui, en cela qu'autrui les considère comme une chose, et qu'il en découle une réelle incommunicabilité. Mais ce qui rapproche sans aucun doute les héros greeniens, camusiens et sartriens, c'est bien l'expérience de l'angoisse, « la double angoisse de ne pouvoir échapper ni à son destin particulier, ni à la dure nécessité de la mort, et de se trouver dans un monde incompréhensible », écrit Julien Green en avant-propos de *Si j'étais vous...* (in *Œuvres complètes II*, cité, p. 1527).

quelque chose qui le remplisse, mais aussi et surtout le sentiment profond et inconscient que la vie n'a pas de sens. Dans cet extrait, Adrienne n'a pas l'intention d'aller voir la maison du docteur parce que celle-ci lui rappelle combien cette entreprise est un échec. « Se fatiguer », « marcher », « ne plus penser » sont tous des verbes qui illustrent le vide : ne plus avoir de forces et vider sa tête de toute pensée. Le pronom indéfini « rien » qui martèle la troisième phrase est la preuve du néant qui caractérise la jeune fille. Outre le fait qu'elle l'a dans son identité (son prénom contenant le pronom « rien »), Adrienne fait du néant sa vie entière, si tant est qu'elle le veuille : elle doit grandir sans amour familial, elle n'a pas de mère, elle ne connaît pas l'amour et n'a pas de réel travail en lequel elle puisse s'épanouir. La fin du livre ne peut qu'en témoigner : Julien Green choisit encore le pronom « rien » comme dernier mot, et sa perte totale d'identité est bien une preuve que le vide est devenu sa vie. Sa volonté de dormir est par ailleurs un signe du désir d'anéantissement pour soi-même, tout comme ses évanouissements récurrents. « La profondeur labyrinthique représente le sujet en proie à lui-même et à sa folie. De la profondeur à l'inconscient, il n'y a qu'un pas. Comme l'inconscient, le labyrinthe englobe le sujet à l'intérieur d'un système qu'il demeure incapable de dominer »⁶⁴. La ville révèle donc la prévalence du néant en la jeune fille.

Tout aussi révélatrice, la ville dans *Le Malfaiteur*⁶⁵ contribue à emprisonner Jean dans le vide de sa vie et ses échecs successifs :

Et au lieu de rentrer chez moi, j'allai tout droit, sans aucun but. De rue en rue, je retraversai la ville sous une pluie battante. Je pensai à mon enfance, à mes ambitions de jeune homme, à toutes les personnes que j'avais connues et qui étaient mortes, à tous ceux que j'avais aimé, aux livres que j'aurais voulu écrire, et je voyais ma vie entière aboutir à ces injures qu'un provocateur m'avait jetées au visage⁶⁶.

En effet, au lieu de s'astreindre à ne penser à rien, le jeune homme ressasse ses erreurs, les manques de sa vie : une enfance envolée qui est un des plus grands malheurs des personnages greeniens⁶⁷, des ambitions non réalisées, des personnes disparues, des personnes aimées sans retour, des livres non rédigés et un honneur inexistant. L'anaphore

⁶⁴ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, cité, p. 124.

⁶⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur* [1955], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 195 - 409.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁷ Henri Lemaire écrit que « l'enfance [...] est un monde définitivement perdu ; le malheur greenien, ce n'est pas d'être né, c'est d'avoir grandi, c'est d'avoir dû entrer en contact avec un monde dont l'impureté est la loi » (Henri Lemaire, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle. 1920 – 1960*, Paris, Bordas, 1984, coll. « Littérature », 902 pages, p. 403). Cela est particulièrement vrai et il convient d'ajouter que l'ennui est le révélateur par excellence du fossé entre ce monde évanoui et le triste monde matériel auquel les personnages sont condamnés.

de la préposition « à » ainsi que la gradation des âges de la vie (« enfance », « jeune homme », « mortes ») symbolisent d'une part l'enlèvement de Jean, d'autre part la fatalité de sa vie qui l'amène inexorablement vers la mort. Le néant est donc tout aussi présent : la ville est nuisible car elle contribue à mettre le personnage face à son désespoir, à sa solitude, mais aussi à son propre double.

De même que le labyrinthe entrelace du vide et du plein, piège l'espace extérieur dans les méandres de l'intériorité, le double figure le désir perpétuel et impossible du sujet d'accéder à l'être, c'est-à-dire de ne plus se résumer au vide du désir et de la conscience, de se piéger en quelque sorte lui-même comme contenu. Le double apparaît ainsi comme l'Autre, cet être qui n'existe désespérément que pour les autres et non pour le sujet lui-même, et que le point de vue du labyrinthe permet de se donner l'illusion de devenir⁶⁸.

De fait, les errances des personnages dans la ville sont également l'indice de leur volonté d'être : prisonniers dans le carcan que leur imposent leurs proches, ils ne peuvent que vouloir se confronter à l'altérité effrayante car mystérieuse dont la ville est le symbole. Confinés dans les frontières étroites de leur être par l'ennui, la sortie dans cette ville à la dimension labyrinthique se transforme en quête et donc en éradication de soi. En est un des exemples Jean, qui est enfermé dans l'identité lisse que lui attribuent les Vasseur et ne peut donc pas prétendre à un quelconque avenir. Pourtant, cette tentative échoue, pour tous les « ennuyés » greeniens : ils ne font que s'enfoncer dans la ville, dans la profondeur de leur être, et c'est vaincus qu'ils capitulent, constatant qu'ils ne peuvent demeurer qu'eux-mêmes. « Et le piège dédaléen se construit lui-même sur un jeu de dédoublements : on se figure que ce qui est différent (un autre embranchement) est la même chose, que ce qui est le même est différent »⁶⁹ : l'identique se répète alors indéfiniment.

Si au début sa sortie dans la ville est une fuite, Élisabeth prend plaisir à une promenade insolite en pleine nuit. Mêlé à la peur, son plaisir s'accroît car elle se laisse aller à une exploration libre, très éloignée de ce qu'elle a pu vivre auparavant. « Elle s'éloigna. Le caractère insolite de cette promenade lui apparut tout à coup et la troubla. Alors que tout le monde dormait bien au chaud, elle errait dans les rues comme une fille qui n'a plus sa tête »⁷⁰. Loin du désespoir des autres personnages, Élisabeth éprouve effectivement des craintes peu analogues à ceux-ci. En effet, sa peur vient de son for

⁶⁸ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, cité, p. 125.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁰ Julien Green, *Minuit* [1936], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 437.

intérieur, de son éducation : ses proches lui ont seriné que les sorties nocturnes sont dangereuses, qu'elles sont destinées aux filles qui n'ont « plus [leur] tête ». Mais dans cet extrait, elle découvre avec un certain plaisir⁷¹ cette exploration qui est en quelque sorte une bravade des interdictions familiales. Le plaisir d'aller sans but est néanmoins brimé par ces interdits : très vite, elle cherche à rejoindre la maison de Clémentine. Les délices que pourraient provoquer la ville sont anéantis par celle-ci : c'est en voyant des maisons, sous la lumière immobile de la lune, qu'Élisabeth ressent l'obligation de retourner chez un proche. L'expression « mieux valait » est clairement inscrite dans une lignée éducative. Il est plus sage de ne pas continuer l'incursion : c'est la famille qui dicte ces principes de sagesse, de moralité. De cette manière la ville enferme le personnage dans des interdits moraux.

Avec pour seul but de passer le temps, Monsieur Lerat déambule lui aussi dans la ville sans désir de se rendre en un lieu précis ou de rencontrer quelqu'un⁷². La narration de sa marche, décrite d'en haut par le narrateur, accentue le côté labyrinthique de la ville, et met en valeur la destinée humaine. En effet, il semble aller droit sur la fillette alors que c'est le hasard et la curiosité qui dictent ses pas au moment où il tombe sur elle.

Son pas lourd et tranquille le menait vers la halle dont il aperçut tout d'un coup la voûte entre les arbres de l'avenue. [...] Qui n'a épié les mouvements d'un insecte dans la poussière d'un chemin de campagne ? Entre les cailloux et les brins d'herbe, il se fraie une voie secrète selon un dessein dont nous ignorons presque tout, mais c'est une tentation de prêter à cet être minuscule un but et des désirs où nous reconnaissons les nôtres. L'allure et les gestes de l'homme au foulard eussent présenté une sorte d'écriture plus facile à déchiffrer ; la surprise lui faisait faire halte, la curiosité le poussait en avant⁷³.

Avec cette métaphore de l'insecte, Julien Green semble décrire plus généralement la condition humaine : il fait d'un être l'animal le plus insignifiant dont la promenade n'est motivée que par la surprise et la curiosité. La rue offre l'imprévu au promeneur, qui espère – en vain – sortir de sa solitude. Mais « c'est sa solitude, son angoisse que le personnage greenien traîne encore et toujours dans un dédale de rues étroites, tristes et le

⁷¹ En écrivant *Minuit*, Julien Green note : « Très difficile de lutter contre l'envahissement de cette ville » (*Julien Green, Journal, Derniers beaux jours* (1935-1939), [1939], in *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 355-516, p. 374). La ville semble en effet dans un premier temps avoir un attrait quasi hypnotique pour la petite-fille qui savoure sa liberté, malgré la peur qu'elle ressent.

⁷² C'est d'abord la peur et la suspicion qu'éprouve M. Lerat face à Élisabeth. En effet, « à une heure avancée, la plupart des promeneurs apparaissent comme des suspects. [...] Mais cette méfiance s'accompagne d'un sentiment de fraternité », selon Pierre Sansot (*Poétique de la ville*, cité, p. 158). Les deux mouvements sont présents chez M. Lerat qui abandonne sa méfiance pour prendre la jeune fille sous son aile.

⁷³ *Ibid.*, p. 442.

plus souvent désertes »⁷⁴, écrit Annette Tamuly. C'est pourtant l'endroit où aura lieu la rencontre décisive, celle qui précipitera leur vie bien rangée. En parallèle avec leur errance, la route n'a pas de limite, n'a pas de but car les personnages ne l'empruntent pas avec le désir d'aller à quelque part. Souvent le fruit du hasard les porte sur la route, dans la rue, ou bien un ennui insupportable dans une maison, qui pourrait faire penser que sortir c'est prendre une bouffée d'air.

Alors que cette errance sans but de tous les personnages semble au final signifier que même dans un ennui profondément ancré en eux ils ne trouvent pas le repos qu'ils cherchaient, la ville a néanmoins un pouvoir quasi magique sur ceux-ci car – par sa beauté, son calme nocturne – elle les aide à approcher un rare, mais bénéfique soulagement des sens.

b) Une errance bénéfique ? :

Dans un moment fugitif, les personnages greeniens entrevoient tous le bonheur. Cet instant fugace rend leur quotidien moins pesant : il est aussi un indice dans l'évolution de leur Mal. En effet, plus le personnage s'enlise dans le Mal, moins il ressent le besoin de sortir hors de chez lui, et surtout moins ces moments positifs sont clairement ressentis. Aussi, Adrienne – en rôdant près du pavillon blanc après le coucher de soleil – éprouve-t-elle la vive satisfaction de voir s'éteindre la lumière au premier étage après un va-et-vient dans la rue. À la fin du roman, sa capacité à ressentir tel ou tel sentiment s'annihile, ce qui permet de dire que le degré de sa maladie a atteint son paroxysme. Adrienne parvient donc à vivre dans une atmosphère pesante grâce à la perspective quotidienne de sa promenade dans la rue :

⁷⁴ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1976, 281 pages, pp. 242-243. Pire, les personnages trouvent l'ennui où qu'ils aillent, tel Philippe : « Cependant, ce zèle d'une part et, de l'autre, l'invincible ennui du peuple en promenade, finissaient par agir sur ses nerfs » (Julien Green, *Épaves* [1932], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1-202, p. 114). Éliane – tout comme Adrienne – semble ressortir vaincue de sa déambulation dans la ville : « La fatigue disloquait ses membres ; depuis son réveil et dans la torpeur de l'épuisement, il lui semblait que quelqu'un s'était installé sur ses épaules, appuyait avec force sur sa nuque et contre son dos. Aussi, pour souffler un instant, se serait-elle laissée tomber parmi ces pierres, la face collée à la poussière de la route, mais un sentiment contraire bataillait avec ce désir et la poussait en avant » (*Ibid.*, p. 128). Plus loin, elle ressent l'hostilité entière de la ville : « Cette solitude au centre d'une ville monstrueuse, l'impassibilité revêche des maisons et l'hostile vigilance des réverbères finirent par agir sur elle » (*Ibid.*, p. 142). La ville révèle la solitude insupportable du personnage, qui se retrouve seul avec lui-même, dans sa misère : « Alors, impatient d'échapper à elle-même, de retrouver la foule et sa vulgarité protectrice, sa voix rassurante, ses gros yeux vides qui ne pensent jamais, elle comprima d'une main sa poitrine et se mit à courir plus vite » (*Ibid.*).

Elle aperçut une lumière au premier étage et se promena dans la rue jusqu'à ce que cette lumière s'éteignît. Et, sans qu'elle sût pourquoi, elle éprouva une vive satisfaction à voir cette lumière s'éteindre et rentra chez elle exténuée, mais pleine de confiance. [...] Devant cette petite maison blanche et sa fenêtre allumée, elle se sentait heureuse⁷⁵.

Sans but, sans désirs, sans projets, la vie de la jeune fille s'est jusque là déroulée dans une monotonie sans égal. L'ennui, qui est bien un vide, un néant originel, s'est emparé d'elle. Aussi le lecteur comprend-il mieux qu'elle se raccroche au peu que sa vie puisse lui offrir, à des signes sans importance. Mais au final, c'est le sentiment d'une présence qui la rend heureuse. Notons l'insistance du bonheur que cela lui procure : « vive satisfaction », « pleine de confiance », « heureuse ». Adrienne a vécu jusqu'alors une vie sans présence rassurante à ses côtés, sans père aimant, sans sœur complice ou encore – et c'est sûrement le plus important – sans sa mère. Il semble donc qu'Adrienne se raccroche à la présence du docteur car elle n'a pas connu le bonheur de l'amour maternel et le sentiment de confiance et de sécurité qu'il représente. Elle projette donc ses frustrations sur le docteur qui lui permet, grâce à cette projection affective, de combler inconsciemment l'absence maternelle.

Elle descendit la rue en courant et ne s'arrêta pas devant le pavillon blanc. Remarquant toutefois que la lumière au deuxième étage était éteinte, elle en eut, malgré le trouble qu'elle ressentait, cette espèce de satisfaction inquiète qu'elle éprouvait tous les soirs et dont l'attente quotidienne constituait sa vie⁷⁶.

Telle l'enfant qui attend tous les soirs que sa mère vienne le border et lui souhaiter une bonne nuit, la jeune fille retrouve un semblant de joie tous les soirs. L'oxymore « satisfaction inquiète » met en valeur les deux aspects de l'amour maternel : le bonheur d'être aimé et la peur de ne plus pouvoir jouir de cet amour. L'attente que devient sa vie entière résume la condition du mélancolique : le présent, le passé et le futur ne sont rien pour lui car sa vie n'est qu'une immobilité du temps, l'attente d'un indéfini, de quelque chose pour combler le vide ancré en lui. La course dans la rue pour rentrer chez elle ne fait que le confirmer : Adrienne a besoin d'un cocon, d'un nid en lequel elle puisse se réfugier, même si ses proches sont loin d'être affectueux. C'est la raison pour laquelle la maison – souvent apparentée à un refuge – peut être vue symboliquement comme le ventre maternel. Ce besoin d'être couvée, de ressentir un sentiment proche du sentiment maternel se trouve – aussi étonnant que cela puisse paraître – dans les rues. Car la maison

⁷⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 305.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 311.

n'est pas toujours ressentie comme un espace protecteur. Après la mort du père, au contraire, elle ne fait que confronter la protagoniste à son geste, provoquant son désespoir. En effet, c'est une des raisons pour lesquelles Adrienne fuit la maison pour Montfort-l'Amaury ou Dreux. Quitter le père pour partir librement à la quête de la mère semble être plus justifié, ce qui explique cette sorte d'insatisfaction qui la caractérise où qu'elle soit. Faire l'expérience de la liberté, s'affranchir des interdits, d'un emprisonnement physique et moral, connaître le bonheur : voilà ce que la rue a à lui offrir.

C'était la première fois qu'elle voyageait seule et pour la première fois aussi elle eut l'impression qu'elle était libre. Elle était délivrée enfin de cette contrainte inexplicable dont elle souffrait tant à la villa des Charmes, elle n'avait plus à lutter avec elle-même pour ne pas penser à certaines choses⁷⁷.

Le champ lexical de l'emprisonnement (« libre », « délivrée », « contrainte » ou encore « lutter ») insiste sur l'ébauche de liberté qu'elle trouvera en ville. Les mots montrent aussi qu'il s'agit de lutter contre les autres (comme l'indique le nom « contrainte ») mais aussi et surtout contre soi-même (« délivrer »). En réalité, Adrienne doit passer par cette phase qui l'amène sur la voie de la confession : si elle n'avait pas envoyé ses aveux au docteur, avec tout ce que cela implique, sa vie en aurait été plus que tragique. Son voyage est donc un mal pour un bien. En effet, n'oublions pas qu'Adrienne sort sur la route à la fin du roman, complètement dépourvue d'elle-même, de sa conscience. C'est une libération mentale qui s'effectue, une sorte de purgation de tous les maux qu'elle retenait en elle. Ainsi profère-t-elle toute sorte d'injures qu'elle n'aurait jamais proférées auparavant, et surtout oublie-t-elle son nom, ce qui constitue son identité entière.

Elle crut qu'on venait vers elle et tout d'un coup elle se mit à rebrousser chemin et à courir, prise d'une peur qui n'avait pas plus de raison que sa colère de tout à l'heure, pas plus de raison que son rire. Elle s'engagea dans une petite rue qui remontait vers la campagne. [...] Bientôt elle fut sur la route nationale. [...] Au bout de quelques minutes, elle ralentit sa course et souffla. [...] Elle marchait maintenant, d'un pas inégal, tantôt rapide, tantôt si lent et si accablé qu'il semblait que la fatigue dût enfin avoir raison de la jeune fille et de sa frayeur. [...] Parfois son inquiétude grandissait subitement. Alors, elle ramassait ses forces et courait sur la route pendant quelques secondes, comme stimulée par un aiguillon. Puis son esprit s'égarait de nouveau dans d'autres voies, et elle traînait des pieds⁷⁸.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 425.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 519.

Cette libération des passions négatives, qui advient physiquement par la peur et la colère, s'exprime aussi par le rythme de marche de la jeune fille. En courant elle se défoule, se purge de toutes les charges négatives emmagasinées depuis son enfance, alors qu'une marche simple l'emprisonnait « dans d'autres voies », voies qui semblent être le passé, ce qui explique qu'elle traîne des pieds. De plus, cette marche symbolise aussi le flux de sa conscience : la lenteur et la rapidité physique ne vont pas sans celles de sa pensée.

Ainsi, c'est en fuyant que le personnage greenien tente de s'ouvrir au monde, mais aussi de sortir de soi. Cette tentative n'est bénéfique qu'à moitié car elle ne fait que le plonger dans son incapacité sociale, le conforter dans sa solitude et dans ses maux. Face aux autres, il s'aperçoit qu'il est différent et n'a pas les éléments pour s'intégrer. Il reste ancré dans son histoire personnelle et n'en sort qu'au prix de son âme. Toutefois, la ville l'attire irrésistiblement et il ne parvient pas à lutter car tout lui semble mieux que son ennui. Alors qu'il croit que l'ennui est causé par son environnement, la déambulation dans la ville lui montre que l'ennui fait partie de son essence même.

c) Une attirance irrésistible :

Depuis sa rencontre⁷⁹ du docteur, Adrienne perd la tête. Elle qui semblait avoir un moral d'acier agit sans même réfléchir et éprouve le besoin irréprensible – tous les soirs – de regarder la maison au pavillon blanc. La ville comble un vide dont elle n'avait pas conscience avant, puisque cette habitude vient supplanter un moment qui était vide. Mais plus qu'une habitude, sa promenade vespérale devient vite une nécessité, un but journalier à ne pas rater.

À peine son père se fut-il installé dans un fauteuil, qu'elle était dehors. Le plaisir la faisait trembler. Elle enfonça ses ongles dans le fichu qui lui couvrait les épaules et courut légèrement jusqu'au coin de la rue du Président-Carnot.

[...] Tous les jours, maintenant, [le pavillon] prenait dans son esprit un sens plus net. Elle l'avait considéré d'abord avec une curiosité inquiète, elle courait maintenant vers lui comme vers un refuge. [...] Tout à coup, elle se sentit dominée, appelée par quelque chose qu'elle ne connaissait pas. Elle traversa la rue en courant et vint coller ses lèvres au mur du pavillon⁸⁰.

⁷⁹ Cette scène est par excellence « l'événement bref » décrit par Francis Berthelot, qui « constitue un tournant du récit, tournant qui scinde celui-ci en un *avant* et un *après*, les personnages concernés subissant alors une transformation, soit sur le plan physique, soit sur le plan psychique » (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, Paris, Nathan, 1997, 192 pages, p. 146). La transformation est psychique et négative : au lieu de permettre au personnage de s'émanciper et de rompre avec une vie d'ennuis, la rencontre ne fait qu'enfoncer un peu plus le personnage dans son existence monotone.

⁸⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 309.

Par cette hâte à quitter Antoine, Adrienne mime en quelque sorte un désir de retour au maternel. En effet, on le verra plus tard, le baiser déposé sur le pavillon peut être vu comme un baiser à la mère, figure qui – rappelons-le – est en filigrane la grande absence du roman, source originelle de l'ennui. L'attraction irrésistible, évoquée par « dominée », fait d'elle un objet puisqu'elle est en rapport d'infériorité par ce « quelque chose » qui l'appelle et ne peut résister. Un rapport de forces naît mais semble positif comme le sous-entend le nom « refuge ». L'idée de refuge est présente tout au long du roman et dans le corpus alors qu'au premier regard la maison semble peu bienfaisante. Il faut donc voir dans la maison et son propriétaire qui ont un attrait irréprouvable sur Adrienne l'alter ego de la figure maternelle, douce et réconfortante⁸¹.

En outre, n'oublions pas qu'Adrienne parcourt sans cesse les trois mêmes (rue du Président-Carnot, rue Thiers, route nationale), symbole de son aliénation au père, puisqu'elle supporte cette vie, tout en ayant la vague pensée de ce qui existe au loin⁸². En effet, elle ne parvient pas à quitter le cercle familial : s'en détacher, le fuir serait s'exposer au danger que représentent les autres, l'inconnu. Dans ce familial rassurant que sont les rues, la jeune fille se tranquillise, comme si parcourir ces rues l'aidait à faire face à ses angoisses. Le sentiment d'insécurité que l'on ressent dans *Le Malfaiteur*, puisque selon M. Pâris « toutes les rues du monde bout à bout [...] conduisent à l'enfer »⁸³, est absent : l'attraction a des enjeux différents.

La fuite d'Adrienne hors de La Tour-l'Evêque est un moyen de « distraction » dans le sens originel du terme, c'est-à-dire *divertere*, *détourner*. Fuyant l'ennui et une profonde tristesse parce qu'« il lui était impossible de rester plus longtemps dans cette maison »⁸⁴, elle

⁸¹ Le désespoir de la jeune fille est fortement lié à cette perte et les comportements qui en découlent ne sont qu'un désir de sa part de redevenir un enfant insouciant. « Toute la gamme des états dépressifs des plus simples aux plus graves, lesquels se subliment dans le désespoir, tend à amener l'homme devant le monde, à le dénaturer, puis, en supprimant le dualisme, à le ramener à son point de départ, c'est-à-dire à l'existence. C'est pourquoi tous ceux qui souffrent intensément ont la nostalgie des structures humaines primordiales, d'une vie naïve dans laquelle ils voudraient se réfugier pour échapper à la douloureuse tension qui les mine », explique Cioran (Emil Michel Cioran, *Solitude et destin*, cité, p. 144). Cela s'applique également à Emily, qui rêve d'un retour au père, mais aussi à Hedwige, qui par son choix d'amour erroné signale son besoin enfantin d'affection.

⁸² « Si elle continuait à marcher ainsi, elle arriverait à Longpré, au bord de l'eau, puis à Coures... Il y avait des milliers de gens de toute espèce qui avaient suivi cette route. Pourquoi pas elle ? Pourquoi n'irait-elle pas où il lui plairait ? » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 291).

⁸³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 302.

⁸⁴ La maison est maintenant vide, rappelant une remarque de Julien Green : « J'aime l'isolement, non la solitude. Il me plaît d'entendre aller et venir autour de moi alors que je suis seul dans la pièce où j'écris, mais une maison vide me cause toujours un certain malaise » (Julien Green, *Journal, Le Miroir intérieur*, cité, p. 1339). Le personnage a la sensation d'être dans un sanctuaire où les choses ne peuvent changer car tout demeure tel quel, avant le drame, et appelle ainsi ses souvenirs, l'empêchant d'avancer.

y avait été trop malheureuse pour qu'elle pût supporter la vue de ces murs et de ces meubles et de tous les témoins de sa souffrance qui la lui rappelaient et la ravivaient sans cesse dans son cœur »⁸⁵ elle prend par hasard un train pour Montfort-l'Amaury, petite cité médiévale des Yvelines, car le nom lui plaît et elle veut fuir l'étourdissement de la capitale. Elle fait de même avec Dreux, comme son expérience dans la petite ville des Yvelines n'avait pas suffi, ce qui symbolise d'une part une impossible fuite et une séquestration du personnage et d'autre part une impossibilité de tirer des leçons de ses erreurs. Julien Green écrit à ce sujet : « l'ennui est tout simplement un des visages de la mort, et c'est la mort que fuient beaucoup d'hommes lorsqu'ils voyagent »⁸⁶, ce qui montre que la fuite d'Adrienne est vaine et que son voyage ne fera que la rapprocher de la mort. Michèle Raclot⁸⁷ remarquait pertinemment que les espaces ne sont ouverts qu'en « trompe-l'œil » car ils n'aboutissent à rien. Encore une fois, le lecteur constate l'impossible fuite du personnage, qui choisit la province, alors que la capitale lui fournirait une plus grande liberté de choix et de divertissement. Car si l'on s'en tient aux paysages, le narrateur rapporte qu'ils sont les mêmes, ce qui laisse présager que son voyage sera vain, puisqu'il ne lui rappellera que sa ville, et donc son passé :

À droite et à gauche, le paysage est le même, et le plus morne qui soit par un jour de mauvais temps. Tout ce qu'Adrienne pouvait voir, en se courbant sur la banquette, était une suite ininterrompue de champs verts où le vent et la pluie creusaient des remous [...] Un ciel sans couleur ajoutait à la désolation de ce spectacle⁸⁸.

D'ailleurs la même méfiance du nouveau existe dans cette petite ville, comme en témoigne l'attitude des enfants à l'arrivée d'Adrienne : « Elle se pencha et vit des enfants que le bruit attirait aux portes et qui suivaient la voiture d'un regard où Adrienne crut discerner de la méfiance »⁸⁹. D'autres faits lui font se souvenir inconsciemment de sa province (car le narrateur écrit « sans qu'elle sût pourquoi ») et donc retrouver sa tristesse : le silence, le désert des rues et le cri d'un coq :

Après le fracas des roues sur les pierres, le silence qui succédait parut étrange et presque désagréable à la jeune fille. Elle descendit. C'était l'heure du déjeuner et il n'y avait

⁸⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 424.

⁸⁶ Julien Green, *Journal, Les Années faciles* (1926-1934), in *Œuvres Complètes IV*, [1938], Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 619.

⁸⁷ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, tomes I et II, 1080 pages, p. 36.

⁸⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 426.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 426.

personne dans les rues. Comme elle payait le cocher, elle entendit le cri d'un coq dans une cour et, sans qu'elle sût pourquoi, elle en eut le cœur serré de tristesse⁹⁰.

Adrienne ne sait jamais pourquoi elle agit ou les autres agissent, comme le mélancolique qui n'est qu'un spectateur, ne participe jamais. Le cri du coq symbolise la nouveauté puisqu'il appelle par son cri le soleil, et donc un nouveau jour. S'il provoque le désespoir en la jeune fille c'est parce qu'inconsciemment elle sait que le nouveau⁹¹ ne viendra jamais à elle, où qu'elle aille elle emportera ses maux, sa culpabilité, son passé et son identité. Le coq qui voit, qui est capable d'annoncer le lever du soleil est opposé à Adrienne, qui de façon symbolique ne voit pas puisqu'elle reproduit sans cesse les mêmes erreurs. En outre, ce cri du coq rappelle la phrase de Jésus à Simon-Pierre⁹², ce qui confirme le symbole de vigilance et de nouvelle vie. Adrienne paye pour fuir, pour trouver quelques moments de paix intérieure, mais en réalité elle ne possède pas la vigilance et le courage du coq et ses voyages sont voués à l'échec. De plus, le parallèle avec *La Tour-l'Evêque* se poursuit avec l'immobilité qui frappe la ville ainsi que l'attraction qu'elle exerce sur la jeune fille :

Sous le ciel pluvieux, à cette heure silencieuse où tout paraissait frappé d'une immobilité qui ne devait jamais cesser, la jeune fille eut confusément l'impression que ce vieux village l'attendait et qu'il l'avait attirée à lui par de secrets et puissants sortilèges⁹³.

Le nom même de « sortilèges » n'est pas sans rappeler sa maison, qui l'attirait irrésistiblement, comme si elle lui avait jeté un sort. De même, le fait d'être seule lui donne l'impression d'une plus grande liberté, dont elle n'a pas l'habitude, comme l'illustre le fait qu'elle s'encourage à haute voix de partir : « Allons, disait-elle à mi-voix, allons vite. (Et elle regardait autour d'elle furtivement.) Il faut en finir. Je ne reste plus ici, je ne peux plus... »⁹⁴). Le lecteur s'aperçoit ici qu'elle avait plutôt l'habitude qu'on lui dicte ses actes.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 426.

⁹¹ Le nouveau n'est qu'un « même », comme l'explique Bernardo Soares : « L'ennui du constamment nouveau, l'ennui de découvrir, sous la différence fallacieuse des choses et des idées, la permanente identité de tout, la similitude absolue de la mosquée, du temple et de l'église, l'identité entre la cabane et le palais, [...], l'éternelle concordance de la vie avec elle-même, la stagnation de tout ce que je vis – au premier mouvement tout s'efface. Les paysages sont des répétitions. [...] J'ai une vague nausée de la vie, et tout mouvement l'accentue encore » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 202). Aussi, tout voyage est vain puisque rien de nouveau ne peut exister : l'ennuyé transporte en lui son ennui, et voit le monde à travers le regard de celui qui, désabusé, a perdu la capacité de s'émerveiller. « Éternels passagers de nous-mêmes, il n'est pas d'autre paysage que ce que nous sommes », conclut le narrateur (*Ibid.*, p. 206).

⁹² « En vérité, je te le dis, cette nuit même, avant que le Coq chante, tu me renieras trois fois », Matthieu, 26, 34.

⁹³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 427.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 425.

L'ivresse qui la prend (rire, sentiment de liberté totale, envie de se lever et de chanter) montre combien il s'agit aussi et surtout d'une libération mentale. Le narrateur rapporte que « c'était la première fois qu'elle voyageait seule »⁹⁵ et que l'emprise tentaculaire de la villa de Charmes n'agissait plus, ni même sa propre séquestration mentale⁹⁶. D'ailleurs, les verbes « délivrer » et « lutter » expriment en effet respectivement l'emprisonnement et le combat mené contre soi et contre les autres. Bernardo Soares, pour définir l'ennui, emploie une comparaison similaire : « l'ennui [...] c'est comme une possession par un démon négatif, un ensorcellement par quelque chose d'inexistant »⁹⁷, et c'est exactement ce qui caractérise Adrienne et les autres personnages. Ainsi, le lien invisible qui la retenait à La Tour-l'Evêque se rompt au fur et à mesure de l'éloignement du train : « à mesure qu'elle voyait les arbres, les maisons, tout l'odieux paysage de La Tour-l'Evêque s'éloigner d'elle, elle éprouvait quelque chose qui lui soulevait la gorge mais qui n'était pas l'angoisse de tout à l'heure »⁹⁸. Même les cahots réguliers du train, qui font penser à tous les bruits désagréables de sa province, ne lui sont plus désagréables et semblent avoir un « sens caché ». Serait-ce pour marteler ce besoin de liberté et le lui faire admettre ? En tout cas, il provoque l'endormissement, qui, nous le verrons, est la condition la plus proche du néant, de la mort. Mais sa fuite va progressivement se révéler inutile, que ce soit à cause des parallèles inconscients avec La Tour-l'Evêque, ou par le dégoût que Montfort-l'Amaury provoque en elle. Par exemple l'apparence de la patronne dont la vue des pieds et des chevilles énormes lui donnent « envie de s'enfuir de redescendre doucement et de regagner la route »⁹⁹, la vulgarité du lieu, le goût désagréable de la nourriture « dont tous les plats lui paraissaient insipides, [...] [dont] les quelques bouchées qu'elle s'était contrainte d'avaler lui restaient au fond de la gorge et l'étouffaient ; cette viande filandreuse, cette purée de pomme de terre cuite à l'eau la dégoûtaient »¹⁰⁰. En effet, sa colère et sa course pour échapper à ce lieu maussade en disent long sur cette impossibilité de distraction, sur le caractère vain de toute fuite. Par opposition, Dreux offre l'image d'une ville peuplée, bien que petite, vivant par son marché, mais saleté, méfiance¹⁰¹, morosité, obscurité la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 425.

⁹⁶ Le narrateur l'explicitera : « Elle était délivrée enfin de cette contrainte inexplicable dont elle souffrait tant à la villa des Charmes, elle n'avait plus à lutter avec elle-même pour ne pas penser à certaines choses » (*Ibid.*, p. 425).

⁹⁷ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 168.

⁹⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 425.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 428.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 430.

¹⁰¹ « On trouve, déjà, un élément de curiosité cruelle » dans le village selon Pierre Sansot (*Poétique de la ville*, cité, p. 185), qui montre combien l'ennuyé greenien n'a sa place nulle part, il est un voyageur sur la terre et sera toujours considéré étranger à son décor.

rapprochent de Montfort, ce qui insiste sur le cercle vicieux qu'elle vit : voulant fuir tout ces éléments, où qu'Adrienne aille elle les retrouve. Cette illusion de liberté lui révèle donc qu'il est impossible de fuir son environnement, aussi hostile qu'il soit, et que sa solitude est irrémédiable. Fernando Pessoa avait remarqué à ce sujet que l'ennui correspond à ce sentiment paradoxal « qui consiste à se sentir prisonnier en liberté, en dissidence envers le cadre où l'on exhorte à être libre, avec l'étrange difficulté de ne pouvoir s'évader d'une prison fictive n'ayant ni barreaux, ni murs apparents, ni gardiens, dont les limites au fond ne se perçoivent pas »¹⁰², d'où le besoin impérieux de fuite de l'« ennuyé » et son sentiment d'impuissance. De même, le voyage montre qu'elle est incapable de tirer des leçons de ses faits, et qu'elle est vouée à répéter les mêmes erreurs : prisonnière d'elle-même et de son éducation, la liberté et le divertissement ne sont que des illusions, des théories.

Prisonnier de ses désirs, Brochard est incapable de réprimer le besoin de sortir dans les rues en quête d'une jeune-fille. Comme si parcourir la ville avec l'idée de retrouver une Louise le satisfaisait, Brochard fait fi de tous les dangers qui le guettent, malgré la peur qui le tenaille.

Sortir après le coucher de soleil l'effrayait toujours à cause des récits d'agressions nocturnes dont les journaux étaient pleins, mais cette nuit n'était pas une nuit comme les autres. Les rues qu'il suivit d'abord, peu fréquentées le jour, l'étaient encore moins à cette heure-ci. Aussi décida-t-il de hâter le pas et même de courir un peu, mais courir pouvait paraître suspect. [...] Une rue, puis une autre le menèrent comme par la main jusque dans les parages de ses rêves et ce fut avec un frisson qu'il aperçut au loin les grilles de l'avenue élégante dont le souvenir le hantait¹⁰³.

La solitude dans laquelle il se retrouve augmente sa peur et ne fait que mettre en relief sa dépendance à autrui : il projette¹⁰⁴ sa crainte de paraître suspect, qui est une

¹⁰² Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, Paris, L'Harmattan, 2002, 133 pages, pp. 31-32.

¹⁰³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, [1977], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 354-355.

¹⁰⁴ La ville de Brochard est ainsi la transposition de sa dualité psychologique : d'une part il se trouve face à des demeures fort respectables, qui sont le reflet de sa moralité (celle-ci découle de sa culpabilité qui ne peut exister sans un moindre sens de moralité), tandis que d'autre part, les rues pauvres qu'il ratisse sont le miroir de sa débauche. La ville est alors, pour reprendre Merlin Coverley, un « paysage rêvé au sein duquel rien n'est ce qu'il semble être » (Merlin Coverley, *Psycho-géographie ! Poétique de l'exploration urbaine*, Lyon, Les Moutons électriques, 2011, 192 pages, p. 14). Le lecteur trouve une illustration de cette hypothèse dans *Le Cas étrange de Dr. Jeckyll et Mr. Hyde* de Stevenson qui transpose le « dédoublement psychologique de son protagoniste sur la topographie de la ville elle-même, sa division mentale trouvant son reflet dans une cité également divisée dans laquelle la richesse et la respectabilité camouflent l'existence de la pauvreté et de la débauche » (*Ibid.*, p. 14). Chantal Liaroutzos voit aussi en la ville, « du point de vue littéraire, [...] non pas [...] un décor, mais [...] actant décisif d'une fiction mémorielle, historique et culturelle, double multiple ou individualisé de celui qui veut lui donner la parole. Représentée comme un organisme animé, voire pourvue de traits anthropomorphiques, la ville semble douée d'une vie autonome qui permet à celui qui la scrute de

crainte intérieure puisqu'il sait pertinemment que sa démarche est immorale, sur la ville, sur son comportement dans la ville. La ville – ou plutôt ses habitants – prend alors une apparence moralisante. S'il est attiré par celle-ci, c'est parce qu'il a besoin de se sentir dominé, tant physiquement que moralement. Il veut connaître l'attitude réprobatrice des parents, de la société car il est un être faible, qui ne sait résister à ses pulsions. Aussi est-il un simple objet dans ce passage alors que la ville est actrice, le domine, lui enlève presque toute résistance. Il parcourt une ville tentatrice, qui le mène par le bout du nez. L'expression « le menèrent comme par la main » fait de lui un enfant, lui ôte toute résistance et toute morale, comme s'il voulait être excusé de ses désirs. La ville prend vie, comme l'illustre la comparaison des grilles « à de grandes personnes fastueuses et méprisantes »¹⁰⁵ et le met face à l'immoralité de ses pulsions. Aussi, la ville se fait tentatrice et réprobatrice : d'un côté elle accompagne Brochard dans sa quête et d'un autre côté elle tient le rôle moralisateur des parents. Il est toutefois clair que ce dernier rôle n'est que la projection inconsciente du personnage qui connaît la bassesse de ses pulsions.

S'il ne résiste pas face aux attraits de la ville, c'est pour aller en quête de la pureté que représente Louise, pureté qu'il ne possède pas. La ville est un labyrinthe à cause justement de la quête de tous les personnages : même s'il va du côté opposé à la demeure de Louise, l'essentiel est de bouger pour provoquer la rencontre :

Soudain il se ressaisit et reprit sa marche dans une direction opposée à l'avenue. Dans sa tête où l'alcool embrouillait tout demeurait l'idée fixe de bouger dans un sens ou dans l'autre pour provoquer la rencontre impossible¹⁰⁶.

Provoquer la rencontre, certes, mais aussi éviter d'être jugé : telle est la raison pour laquelle Brochard fuit les grilles de l'avenue. Devant ces grilles bourgeoises il se sent sale, pitoyable. Car la ville salit aussi, au sens propre et au sens figuré. C'est d'ailleurs le constat que fera le personnage en se regardant dans le miroir après cette excursion. Le personnage est taché par un ennui qui lui fait adopter des conduites immorales et la ville en est l'image la plus proche.

Prendre la rue par laquelle Louise avait fui ne lui parut pas une bonne idée. Sans pouvoir s'expliquer pourquoi, il choisit une rue parallèle mais maintenant, au lieu de courir, il

voir dans ce spectacle une promesse de vitalité ou la menace de sa propre décrépitude » (Chantal Liaroutzos (éd.), *Fables urbaines : éthique et poétique de la ville*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, n° 18, 264 pages, p. 13).

¹⁰⁵ « Elles intimidaient Brochard, pareilles à de grandes personnes fastueuses et méprisantes. » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 355).

¹⁰⁶ *Ibid.*.

allait d'un pas modéré, touchant quelquefois les murs de la main, car les jambes lui tremblaient encore sous le coup de l'émotion de tout à l'heure, et il parlait tout seul pour s'encourager¹⁰⁷.

Notons encore une fois l'attitude de fuite de Brochard qui ne veut pas poursuivre la fillette que son inconscient prend pour Louise. Choisir une rue parallèle c'est s'assurer de la côtoyer, de satisfaire un désir sans le réaliser physiquement. Le courage lui manque, comme le montrent les tremblements dont il est saisi, ce qui confirme sa faiblesse.

Par la liberté grisante qu'elle y ressent, Élisabeth ne peut résister à l'attrait de la rue. N'ayant jamais connu une telle liberté, c'est d'abord le plaisir de braver des interdits qui s'exprime avec sa contemplation de la statue. La ville représente aussi l'inconnu, un mystère captivant qui lui permet de laisser aller son imagination sur les richesses que lui offrirait la ville.

Sur un esprit porté à réfléchir, la rue exercera toujours un charme bizarre, presque irritant ; elle éveille toutes les curiosités et propose toutes les énigmes. Cette espèce de coudoisement de mystères prête aux rues les plus honnêtes un caractère à la fois insolite et familier qui attirera de tout temps les rêveurs à leurs fenêtres, comme une vague promesse de bonheur, ou l'espoir inavoué de quelque surprise¹⁰⁸.

La rue est le remède à l'ennui : par sa richesse en mystères, en vies qui s'entrecroisent, elle permet à l'observateur de se projeter en elles et d'oublier son ennui. Le nom « charme » se comprend dans ses deux acceptions : son esthétique, mais aussi sa fascination, son ensorcellement font que son spectateur ne peut se détacher d'elle. Si cela en est à la fois « bizarre » et « irritant », c'est parce que l'« ennuyé » doit fournir un effort supplémentaire pour attacher son esprit, sa réflexion non sur lui-même comme il est habitué à le faire, mais sur autrui. La rue est un lieu familier qui en devient insolite parce qu'il est le lieu de promesse de tout, de l'inconnu pour l'« ennuyé » qui n'en connaît que les aspects usuels. « Bonheur » et « surprise » : voilà deux mots que l'« ennuyé » ne connaît pas. Dans sa vie bien réglée, la surprise n'a pas de place, ni même une petite fantaisie qui viendrait embellir son quotidien. Telle est la raison pour laquelle Élisabeth s'abîme dans la contemplation de la rue puis est fascinée par le rémouleur.

Un instant plus tard, Élisabeth remontait une longue rue étroite et déserte, bordée de magasins obscurs [...]. À mesure que la rumeur de la ville s'affaiblissait derrière elle, la

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 356.

¹⁰⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 470.

jeune fille sentait croître son inquiétude et vingt fois elle se dit qu'il était inutile de persévérer, mais quelque chose de plus fort la poussait en avant¹⁰⁹.

Les rues dans lesquelles rôdent les protagonistes sont souvent désertes et étroites. En effet, cela met en relief d'une part leur solitude, et d'autre part l'étroitesse de leur vie. Le silence et l'inquiétude qui saisissent Élisabeth ne sont que la peur de s'engager non pas dans une voie dangereuse, mais dans des actes qu'elle ne maîtrise pas : l'attrance pour le sexe opposé représente l'éveil de ses sens. Ce sont ses sens qui « la poussent en avant », pas un « quelque chose » indéfini. De même, le fait que les rues ne soient pas nommées, demeurent indéfinies, contribue à faire de la ville un labyrinthe où le personnage emprunte des rues au hasard de ses pas, comme si cette ville était le symbole de sa vie. Les héros greeniens se débattent bel et bien dans un labyrinthe où leurs choix sont toujours erronés, les rapprochant de plus en plus d'une destinée tragique. Tous courent vers un bonheur qu'ils croient proche, et dont ils croient l'existence. Si certains le rattrapent, ils n'ont par contre pas su l'identifier correctement ou pire, n'agissent pas comme il le faudrait. Aussi Élisabeth ne réussit qu'à contempler et envier le rémouleur de sa vie et de son bonheur affiché, alors qu'à ses oreilles sonnent les moqueries de Berthe. Comme Adrienne, elle dépose un baiser sur la vitre du café « par un mouvement instinctif »¹¹⁰ que l'on peut tout aussi bien rapprocher de son instinct filial rompu. Elle ne connaît plus l'amour, ni même le bonheur d'être aimée par un proche : ce n'est donc pas un sentiment de honte qu'elle ressent en posant ses lèvres mais un sentiment d'abandon, de solitude totale vis-à-vis des personnes qu'elle voit et qui eux connaissent l'amour.

Il en est de même pour Emily : la perspective de recevoir un peu de la chaleur du révérend Sedgwick l'attire irrésistiblement vers la ville :

Une immense et soudaine curiosité l'attirait vers cet homme dont elle ignorait à peu près tout et qui ne lui avait parlé que pour la reprendre et lui donner des ordres. Dans son cœur ignorant, un sentiment inconnu qui la troublait et la ravissait à la fois faisait qu'elle aspirait à lui obéir¹¹¹.

Elle ne mène pas une simple promenade vers la ville, elle va – comme les autres personnages – à la quête du bonheur, pourtant consciente que cette poursuite est irrationnelle. Dans un rapport de soumission, puisqu'elle est contrainte d'obéir au

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 473.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 476.

¹¹¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 175.

révérant mais aussi à un sentiment inconnu irrésistible, l'enfant ne comprend pas ce qu'il lui arrive, fascinée par ce qu'elle ressent au fond d'elle-même.

Aussi, comme l'écrit Édith Perry, l'Espace « est toujours prison étouffante ou piège, même en l'absence de tout oppresseur »¹¹². L'oppresseur est le plus souvent mental, les personnages se créant leurs propres interdits. Ces interdits débordent sur l'Espace : il est simple de remarquer combien rares sont les déplacements, les protagonistes se limitant aux allers-retours. Lorsqu'ils fuient c'est pour mieux revenir chez eux, ce qui souligne la séquestration mentale dont ils sont prisonniers. Il ne faut donc pas voir en la ville un décor réaliste, mais plutôt un symbole. Leur errance sans but premier met en lumière le néant de leur vie¹¹³. Marcher leur permet de mettre au clair leur vie, mais malheureusement – alors que cela pourrait être positif – les personnages font tous de mauvais choix, se précipitant tête baissée dans des voies erronées. L'étrangeté que le personnage ressent n'est qu'un symbole du mal qui le ronge, lui ôtant toute familiarité avec les lieux et accentuant une solitude irréversible. Il est donc évident qu'il n'existe pas d'espace à proprement parler : l'espace greenien est contigu. Selon Annette Tamuly, « plutôt que de présenter le personnage dans son milieu, le romancier le saisit en marge d'un monde dont il est d'emblée exclu »¹¹⁴. Aussi, c'est avec un détachement conséquent que le personnage évolue dans l'espace, enlevant par là même toute vie au paysage, à la ville, ce qui souligne l'aridité de son âme entière. Les zones d'ombre de la ville réfléchissent donc celles du personnage.

2 - La ville : une atmosphère étouffante :

Il est évident que le décor miroite les drames greeniens. Les personnages parcourent la ville, tout à leurs maux, et la ville se transforme au gré de leurs états d'âme. De plus, l'ennui qui les tenaille réduit leur espace de vie en créant des frontières, physiques et morales. Dans un premier temps, le protagoniste est entouré de façades, toujours plus hautes et de grilles, luxueuses ou pas, qui paraissent le réduire à un animal en cage. C'est ainsi que sa représentation de la ville se modifie : dans ces instants où il se

¹¹² Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2000, 650 pages, p. 424.

¹¹³ Ils veulent alors – pour reprendre Georges Pérec – le conquérir pour enfin avoir la conscience de leur être. C'est en s'inscrivant dans un décor, en y participant, qu'ils essayent de contrer leur non-être. Mais ce décor même est fuyant : « L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête » (Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, 200 pages, p. 179).

¹¹⁴ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 219.

croit libre, le personnage marche et évolue dans la ville, part à la recherche de son identité car cette déambulation est une véritable épreuve qui le pousse – en vain – à élargir ses perceptions.

a) Une prison de façades et de grilles :

L'ennui des personnages transforme leur intuition de la ville, comme s'ils projetaient leur mal-être sur celle-ci. En effet, la ville se mue en une prison de façades et de grilles, enfermant le protagoniste qui retrouve difficilement ses repères. L'humanité est, comme l'écrit Oswald Muff, « une prison géante, constituée par des millions de geôles individuelles. Elle n'est qu'une multitude de murs et de barrières »¹¹⁵. La ville paraît en effet hostile au personnage : il suffit de lire le passage où Adrienne arrive à Dreux pour s'en convaincre. « Lorsqu'Adrienne eut descendu l'avenue de la gare et atteint la mairie, elle dut se glisser entre les voitures qui barraient la rue et encombraient tout un coin de la place »¹¹⁶. Le verbe « barrer » indique bien une volonté de clore un lieu, de barrer la route à la jeune fille, interdiction qui est renforcée par la surcharge de la place pour gêner le passage. De plus, outre cette hostilité, rien n'indique au premier abord que la jeune fille soit dans son élément. Celle-ci arrive dans un univers paysan, entre des « charretiers » et des « paysannes », bien loin de la propreté qu'elle fait régner chez elle : « Tous les trottoirs étaient occupés par des paysannes qui offraient leurs volailles à l'examen des passants, tandis que le centre de la place, malgré la boue et les mares d'eau brune que la terre saturée n'absorbait plus, était la proie de merciers et de marchands de légumes »¹¹⁷. Dégradation de l'eau, la boue est le symbole de la déchéance. En effet, ce voyage à Dreux entame encore plus le mental de la jeune fille qui ne sait se débarrasser de ses fantômes et de ses maux. Toutefois, aussi étonnant que cela puisse paraître, cette atmosphère plaît à Adrienne puisqu'elle s'y sent bien. Si la raison principale est une volonté de ne plus rester seule, il est évident que la jeune fille – comme le narrateur le déclare – profite de son anonymat. En effet, la « foule indifférente » l'emmène à suivre le même parcours qu'elle, comme si elle faisait partie de leur communauté. Cette indifférence à son égard lui procure la paix de celui qui n'a pas d'histoire personnelle. C'est dans la ressemblance, en somme dans l'annulation du caractère propre de l'identité de tout un chacun, de tout ce qui peut le différencier, que la jeune fille revit.

¹¹⁵ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, Zürich, Imprimerie P. G. Keller, 125 pages, p. 21.

¹¹⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 434.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 434.

En outre, la ville se mue elle aussi en un ensemble indéterminé qui la transforme en prison. En effet, qu'est une ville si elle ne dispose plus des repères qui permettent de se diriger, de la parcourir ou encore de la quitter ?

Insensiblement elle contourna un édifice trapu, orné de statues et qu'elle prit pour une église. [...] Dans cette fin d'après-midi sans soleil les maisons de la grand-rue prenaient un aspect maussade avec leurs fenêtres aux rideaux relevés, soucieuses de recueillir jusqu'à son dernier rayon une lumière qui ne coûtait rien. Sur presque toutes les portes, une petite plaque de métal indiquait en lettres fines un nom qui semblait veiller sur le seuil contre les intrusions d'étrangers¹¹⁸.

La personnification des maisons qui s'exprime par l'emploi du verbe « prendre », sous-entendant une subjectivité et celle des fenêtres, qualifiées de « soucieuses » met en valeur leur domination sur les corps. D'ailleurs, le rythme des phrases, peu entrecoupé de virgules, mime la lenteur et l'étouffement dans une atmosphère aussi lourde. De plus, le nom indiqué sur la plaque prend lui aussi vie avec un instinct de propriété qui rappelle encore une fois l'interdiction d'entrer. Toutes ces interdictions, que ce soit d'entrer ou de sortir, font de la ville une prison. La ville semble elle aussi prise d'ennui, comme l'attestent l'aspect maussade¹¹⁹ des maisons, le manque de lumière qui évoque la tristesse des lieux ainsi que l'avarice des habitants. La tristesse, l'aridité sont les symptômes de l'ennui, d'autant plus que la solitude est bel est bien présente dans ces pages. Avec cette solitude, le lecteur retrouve le besoin de se cacher, digne de l'« ennuyé » chez qui coexiste le désir d'aller vers les autres sur lequel prime un repli non négligeable sur soi.

Les toits à pente rapide tombaient bien bas sur les fenêtres du premier étage comme un chapeau dont on rabat le bord sur ses yeux pour n'être pas reconnu. La même expression de défiance se retrouvait sur ces maisons que sur les visages qu'Adrienne avait vus tout à l'heure¹²⁰.

La comparaison habitants / ville est claire et met en valeur l'emprisonnement des premiers qui, par leur méfiance exacerbée de l'inconnu, cherchent plus à conserver leur tranquillité et leurs habitudes qu'à se cacher. En effet, l'inconnu représente celui pour qui il faudra sortir de sa tanière, déployer ses services. Leur méfiance est commune aux « ennuyés » qui se méfient de ce qui est nouveau car il devra lui faire changer ses manies

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 435.

¹¹⁹ Maussade est utilisé ici dans ses deux sens : d'humeur désagréable, chagrine, mais aussi – et c'est le plus important – qui inspire de l'ennui.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 435.

et sa routine. On parle donc d'un emprisonnement physique doublé d'un emprisonnement moral.

Cette prison de façades et de grilles s'illustre aussi par les établissements publics tels que les hôtels. La porte ouverte de l'hôtel inquiète Adrienne car elle symbolise l'idée d'ouverture. Le fait qu'elle soit ouverte est en quelque sorte effrayant pour la jeune fille car elle l'amène à aller vers l'inconnu, elle est la fin d'une protection contre l'extérieur. « Il sembla à la jeune fille qu'elle s'était engagée dans une espèce de labyrinthe d'où elle ne pourrait plus sortir »¹²¹. Le thème du labyrinthe est récurrent et exprime ici l'idée de mystérieux, d'inconnu et de peur face à cet inconnu dont il sera impossible de sortir. Si Adrienne se trouve dans une ville dont les façades et les grilles paraissent l'emprisonner, c'est parce qu'elle projette son mal, l'ennui, sur la ville. Les façades ne masquent néanmoins pas la tristesse malsaine des lieux. La méfiance des habitants est simplement sa méfiance face à tout ce qu'elle ne connaît pas. Sa sensation d'emprisonnement est, en outre, liée à son histoire personnelle. Tout ce qu'elle garde en elle, ses pulsions, ses désirs, son crime, s'expriment dans un décor inconnu et décolorent la ville du morne de l'ennui.

La ville dans *Le Mauvais Lieu* est tout autant une prison dans laquelle les personnages – aveuglés par leurs pulsions sexuelles – s'agitent. Plus que de la défiance, le sentiment du danger est latent, causé par la conscience de l'immoralité de leur déambulation dans les rues. Aussi trouve-t-on des rues étroites, sombres, des recoins coupe-gorges qui emprisonnent le personnage dans ses pulsions et sa mauvaise conscience. La ville est le lieu où chercher des fillettes, où les personnages guettent, où ils se font agresser ou manipuler : « Les deux hommes marchèrent jusqu'à une grille ouvragée et prirent une petite rue qui menait à une place déserte. Là, dans le renfoncement d'une porte cochère, Félix se pencha vers Brochard »¹²². La solitude¹²³ est accentuée par l'impression de danger qui s'en dégage : en échange d'une « merveille », Félix demande de l'argent à Brochard qui – terrorisé par son tortionnaire et par le lieu – cède à ses désirs. Son sentiment de culpabilité ne fait que l'emprisonner, bien que de façon intérieure, car il ne réussit pas à s'en défaire. Aussi projette-t-il sur la ville son mal-être, sa culpabilité. Sortir et retrouver des fillettes représente pour lui une manière de se défaire de l'ennui qu'il éprouve chez lui, dans sa solitude. Ainsi Brochard projette-t-il son angoisse sur un

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 319.

¹²³ Les places sont toujours vides, notamment dans *Minuit*, donnant aux personnages une impression de malaise et de dérégulation indubitables. Par ailleurs, elles contribuent à isoler le personnage qui ose la traverser. Cette réflexion s'étend aux rues désertes que parcourt Elisabeth ou Brochard, pour n'en citer que deux, qui oppriment le personnage par la sensation d'inhumanité qui s'en dégage.

objet extérieur, la ville, parce qu'elle est la source de son ennui. Ses promenades nocturnes sont – en cela – parlantes. Il se sent comme traqué dans cette atmosphère sombre et effrayante que provoquent la ville et ses rues désertes de nuit. « Sa silhouette passait comme une ombre devant les volets clos des rez-de-chaussée, plus inquiétant qu'il ne s'en doutait, car il allait comme un homme pris en filature, se retournant parfois avec un brusque mouvement de tête »¹²⁴. Dans cet extrait est mise en valeur l'évanescence du personnage. En effet, il n'est qu'une silhouette, un corps indéfini. Le nom « ombre » accentue ce caractère fragile du corps, tandis que l'évocation de sa marche rapide ne fait que confirmer une disparition rapide. Cet aspect peut s'expliquer de deux façons. Soit la ville n'est peuplée que de corps évanescents, ce qui accentue la solitude que tous les personnages greeniens ressentent, soit une lecture plus métaphorique laisserait à penser que la culpabilité de Brochard le hante, le poursuit et que son ombre ne sont que les désirs immoraux qu'il tente d'écarter de sa conscience. De plus, la ville semble juger Brochard avec un regard désapprobateur : « les rangées de sombres immeubles semblaient observer ce petit personnage et ses affolements d'insecte qui cherche à sortir d'une boîte »¹²⁵. L'adjectif « sombre » évoque d'une part la part d'ombre qui rôde sur cette partie de la ville et d'autre part l'image péjorative que Brochard donne de la ville en en faisant un lieu de débauche. De plus, l'adjectif « petit » décrit ce qu'est réellement le personnage : un être faible, quasiment enfantin¹²⁶, et renforce le côté juge de la ville. Enfin, la métaphore de l'insecte, que nous avons déjà rencontrée dans *Minuit* insiste sur trois points : l'aspect insignifiant du personnage, sale (moralement) et enfin, comme l'écrit Michèle Raclot dans les notes, son enfermement dans une geôle intérieure. Il est en tout cas clair que l'idée de moralité est sous-jacente au thème de la prison et que les façades représentent la personne en elle-même¹²⁷ tandis que les grilles sont la punition d'un comportement immoral puisqu'elles impliquent un enfermement (et cela peut aussi être un enfermement moral, une incapacité à se libérer de son Mal). Cette impression est confirmée par le geste instinctif du personnage qui hâte le pas, puis court avant de s'arrêter net en pensant qu'il doit agir « comme un homme qui n'a rien à se reprocher »¹²⁸. Sa volonté de ne pas

¹²⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 355.

¹²⁶ « Enfantin » dans le sens de personne qui est constamment jugée et reprise pour être bien élevée.

¹²⁷ Les façades sont toutes sombres : pourrions-nous aller jusqu'à remplacer « sombres » par « sales » ? Quoiqu'il en soit c'est aussi ce que nous montrons de nous-mêmes au monde, ce qui implique un déguisement en société. Brochard tente de cacher ses attraits, même si la société qui l'entoure n'est pas dupe.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 355.

signifier sa présence par le bruit de ses pas confirme sa culpabilité, d'autant plus qu'il imagine derrière les volets clos de nombreux inconnus cachés à l'épier.

Une rue, puis une autre le menèrent comme par la main jusque dans les parages de ses rêves et ce fut avec un frisson qu'il aperçut au loin les grilles de l'avenue élégante dont le souvenir le hantait. [...] À vrai dire, il n'alla pas loin, juste ce qu'il fallait pour n'être plus vu des belles grilles éclairées par un réverbère qui en montrait la ferronnerie ouvragée comme de la dentelle. Elles intimidaient Brochard, pareilles à de grandes personnes fastueuses et méprisantes¹²⁹.

La passivité de Brochard est mise en valeur par la structure passive de la première phrase : celui-ci n'est plus un sujet actant mais un objet. Devant les grilles, le contraste entre lui et Autrui est fort. En effet, il est face à ce qui représente la richesse et par extension, la moralité ou tout au moins la propreté, tout le contraire de Brochard. Telle est la raison de sa fuite en arrière. Le vocabulaire mélioratif, tel que « élégante », « belles », « dentelle » et « fastueuses » est en contraste direct avec ce que représente le personnage si on considère sa pauvreté physique et morale. Par ailleurs, la finesse des mœurs est indiquée par le nom « dentelle » qui évoque aussi la délicatesse de leur propriétaire. La personnification du réverbère en fait le garant de la moralité parce qu'il éclaire les grilles, grilles qui protègent un monde propre et réservé de la vulgarité. De plus, les grilles à leur tour sont personnifiées comme l'indique leur comparaison aux riches. Les deux adjectifs qualifiant ces personnes sont associés, comme si le lien entre eux était logique et que quiconque qui aime le faste soit forcément arrogant. L'adjectif « méprisant » implique une nouvelle fois l'idée de morale comme l'indique sa définition¹³⁰. Mais cela sous-entend sans doute une attitude plus élevée qu'autrui puisque capable de faire fi de ce qui peut attirer son semblable. La culpabilité de Brochard devant ce qui symbolise la justice ressort donc par la contemplation d'un lieu auquel il ne sera jamais initié et auquel il ne fera jamais partie à cause de la gêne financière causée par ses désirs. Cette idée est reprise plus loin, lorsque le personnage contemple avec envie les hôtels particuliers :

Derrière des jardinets que protégeaient des grilles, des hôtels particuliers semblaient reculer dans l'ombre pour se séparer des trivialités du monde. Brochard les considéra avec envie, rêvant au bonheur qu'abritaient sans doute ces façades ornées et dédaigneuses, et il soupira après des voluptés impossibles dans un décor de soie, de velours et de dorures¹³¹.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Selon le Larousse, le mépris est le sentiment par lequel on juge quelqu'un ou sa conduite moralement condamnables, indignes d'estime, d'attention.

¹³¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 357.

Encore une fois les maisons sont personnifiées, afin d'en faire des personnes se protégeant des bassesses du monde, ou plutôt des bas-fonds. Leur mépris est souligné et mis en lumière par l'emploi de l'adjectif qualificatif épithète péjoratif « dédaigneuse » ainsi que par leur repli dans l'ombre. La répétition de l'article indéfini « des » souligne la multiplication des belles demeures sous ses yeux. Le narrateur insiste par ailleurs sur le monde doré qui s'offre à ses yeux par le parallélisme de construction en rythme ternaire qui accumule les compléments du nom « soie », « velours » et « dorures ». Ces derniers symbolisent la douceur d'un monde épargné, favorisé, qui s'apparente à un refuge comme l'indique le verbe « abriter ». La contemplation de Brochard est la seule possession physique qu'il pourra s'offrir ce soir-là.

Ainsi, l'enfermement du personnage dans une ville qui s'illustre par ses façades et ses grilles semble avoir un lien avec l'idée de moralité. Si l'ennui qu'éprouvent les personnages est la cause de leur attitude triviale, il n'en est pas moins responsable de la culpabilité qu'ils ressentent et qu'ils projettent sur la ville.

Tout autre est la perception de la ville pour Elisabeth, même si l'idée de prison s'inscrit en filigrane. En effet, la fillette est bien loin de la notion de culpabilité. Sa promenade dans la ville a la saveur du rare puisque c'est une des seules fois où elle sera livrée à elle-même en extérieur et où elle pourra donc goûter « le plaisir nouveau d'agir tout à fait à sa guise »¹³².

De longs murs crêtés de verre entouraient un parc dont on ne voyait les avenues qu'à travers une grille monumentale. Jamais l'enfant ne passait devant cette grille sans loger sa figure entre les gros barreaux noirs ; elle apercevait alors un pavillon blanc, tout au loin, par-delà une immense pelouse au-dessus de laquelle les ramures des hauts châtaigniers tentaient de se rejoindre. Cette vue lui procurait la douce et fugitive émotion d'un beau rêve ; plus âgée, elle eût peut-être connu l'envie de richesses qui n'étaient pas les siennes, mais à dix ans elle ne savait qu'ouvrir les yeux et s'émerveiller du fastueux décor. Les grandes allées sombres qui se perdaient dans les profondeurs des bois, éveillaient en elle un goût nostalgique du mystère ; avec un mélange indéfinissable de tristesse et de joie, elle laissait fuir son regard devant elle et se demandait ce qu'il pouvait y avoir là où elle ne voyait plus rien¹³³.

L'emprisonnement du personnage est clairement mis en relief et indiqué par l'emploi de l'expression « longs murs crêtés de verre ». La longueur accentue la séquestration d'Elisabeth car il sous-entend son caractère infranchissable. Celle-ci est renforcée par l'adjectif qualificatif épithète « crêtés » et par son complément « de verre ». L'idée de souffrance due à l'enfermement apparaît car quiconque voudra franchir ces

¹³² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 436.

¹³³ *Ibid.*, pp. 436-437.

murs se blessera forcément. Les avenues sont ceintes, protégées d'un quelconque inquisiteur tandis qu'il n'est possible d'y pénétrer visuellement que grâce aux grilles. Le prisonnier n'est pas celui que l'on croit : la personne de l'autre côté, dans un espace urbain faussement étendu est prisonnière de son ennui et de son éducation. Le vocabulaire hyperbolique, tel que « monumentale », « gros », « immense », « hauts » et « grandes » ne font que ressortir la fragilité de l'enfant, frêle et sans défense. Cet aspect enfantin est renforcé par la remarque du narrateur qui insiste sur l'envie non pas de richesses mais sur son émerveillement vierge de tout désir de possession. La rêverie apparaît donc avec ce parc dans la mesure où il appelle le mystère et donc l'évasion vers un lointain infini (« grandes », « profondeurs » et « fuir » indiquent tous trois l'infini). Par ailleurs, la désertification de la ville, alors même que les habitants sont derrière leurs fenêtres, semble indiquer que le seul rapport au monde permis est à travers un matériau empêchant une liberté physique, comme un détenu dans sa cellule.

De plus, l'ennui qui possède les personnages modifie leur conception de la ville parce que leurs maux se projettent sur celle-ci. Alors que la ville se fait juge, provoquant et affirmant une culpabilité sans limite chez Brochard, ce dernier tente désespérément de s'affranchir mais revient sans cesse en des lieux qui lui rappellent son infériorité et son ennui. Élisabeth aussi doit faire face à son emprisonnement dans une ville qui ne s'illustre que par des grilles et des façades obscures, à l'image du cœur de la protagoniste. Car qui que ce soit, les personnages greeniens ont une âme et un cœur rendus arides par l'ennui. Les personnages errent dans un espace clos, carcéral, qui est métaphorique d'une part de l'issue fatale de leur existence, et d'autre part qui reflète l'angoisse que leur procure cette même existence. Rappelons que le mot « angoisse » vient du latin « angustia », signifiant « étroit », « resserrement ». Les limites spatiales sont alors aussi bien extérieures qu'intérieures. C'est ainsi que la projection de leur mal se poursuit et désertifie la ville.

b) L'aridité et la mort :

La solitude des personnages est une solitude morale et physique. En effet, nous le verrons plus tard, ceux-ci sont déchirés entre le désir d'aller vers les autres, mais aussi celui de rester seul, par peur d'autrui. Cette solitude dénote une inadaptation sociale conséquente, car elle les empêche d'agir à leur guise et les rend simples spectateurs de leur vie et de la vie des autres. La ville paraît donc désertifiée, la faisant ressembler aux tableaux de Giorgio de Chirico en lesquels on ressent le silence de la ville, la solitude

existentielle de l'homme, la transformant, pour reprendre l'expression de Baudelaire en « grand désert d'hommes »¹³⁴.

Ainsi, Hedwige, mortifiée par l'ennui, ne réussit pas à aller vers autrui :

Blottie au fond d'un large fauteuil de tapisserie, elle tira un peu le rideau de mousseline qui cachait les vitres et laissa errer son regard le long de la rue presque toujours déserte, bordée de vieux hôtels noirs. Cette vue un peu mélancolique la calmait ; elle en venait presque à aimer ce trottoir où ne passait personne, ces hautes façades salies par le temps et qui n'abritaient, semblait-il, que l'ennui ou les tristes joies familiales¹³⁵.

Le fort repli sur soi d'Hedwige s'illustre par sa position dans le fauteuil, dont « blottie » évoque l'idée de refuge et donc de protection contre un environnement trop dur tandis que « au fond » semble nier toute volonté de s'ouvrir au monde. De plus, elle ne s'offre pas à la vue des passants puisque qu'elle ne tire qu'un peu les rideaux : sa volonté de se cacher, d'être transparente n'est que plus présente, même lorsque le monde l'environnant pourrait l'apaiser. Son recul lorsqu'elle se croit observée est parlant : l'« ennuyé » est par définition un inadapté social, il n'a pas les outils d'un comportement avec autrui car la solitude est sa condition première. Observer sans désirer être vu est le comportement de tous les personnages greeniens, que ce soit Adrienne Mesurat ou Emily Fletcher. En outre, sa solitude déteint sur le paysage, qu'elle voit désert : la répétition de cette solitude insiste sur la projection d'Hedwige. Les « vieux hôtels noirs » évoquent eux aussi la solitude car cela semble indiquer que personne ne les entretient. Par ailleurs, cette aridité du protagoniste se note par la qualification de la rue qui est « mélancolique », à l'instar d'Hedwige elle-même. L'ennui pesant qui l'immobilise modifie donc sa perception du monde : selon elle, tous les hôtels ne peuvent abriter qu'ennui et « tristes joies familiales » en somme, comme chez elle. L'oxymore « tristes joies » illustre bien les sentiments d'Hedwige : la famille ne peut pas provoquer de bonheur, celui-ci se teinte toujours de tristesse. Le bonheur des autres insupporte l'« ennuyé » car il est incapable d'en ressentir le minime effet. C'est dans sa tristesse que le mélancolique se complaît puisqu'elle est ce qu'il connaît le mieux, son état normal.

Le paysage est le même dans *Adrienne Mesurat* et témoigne de la même aridité de cœur du personnage. « Elle se trouva sur une place entourée d'arbres et que la pluie avait détrempée. Une route blanche dont elle ne voyait pas la fin allait tout droit dans la

¹³⁴ Charles Baudelaire, « La Modernité », in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 694.

¹³⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 271.

campagne entre des champs et des bois »¹³⁶. Il n'est pas difficile d'imaginer une place déserte après l'averse, froide, humide, qui est aussi un signe indiquant à Adrienne que son voyage n'est sûrement pas la solution¹³⁷, qu'elle retrouve tout ce qu'elle côtoyait à La Tour-l'Évêque. Par ailleurs, la longue route blanche semble indiquer que la route est longue avant d'être en paix avec elle-même. Cela est confirmé par la forêt qu'elle traverse : symbole des épreuves¹³⁸, la forêt pousse le personnage à aller jusqu'au bout de soi-même, à dépasser la peur pour découvrir son identité. C'est en effet lors de ces voyages qu'Adrienne comprend que rien ne pourra la guérir de ses maux, qu'où qu'elle soit sa culpabilité la ronge. Mais plus que le symbole des épreuves à surmonter, le bois est un symbole maternel parce qu'il abrite « une réserve de fraîcheur, d'eau et de chaleur associées comme une sorte de matrice »¹³⁹. Le désir de sécurité et de protection pousse en effet Adrienne à fuir de chez elle. Elle aussi « voudrait se divertir d'une existence qui l'angoisse et lui devient insupportable »¹⁴⁰. Mais est-ce la bonne solution ? Ne se précipite-t-elle pas au contraire vers sa fin en partant seule et en choisissant des villages où elle retrouvera forcément la même solitude ? Le paysage qu'elle a sous les yeux est un autre signe que la jeune fille ignore :

Jusqu'aux abords de Montfort-l'Amaury, la route est pavée et bordée d'arbres. À droite et à gauche, le paysage est le même, et le plus morne qui soit par un jour de mauvais temps. Tout ce qu'Adrienne pouvait voir, en se courbant sur la banquette, était une suite ininterrompue de champs verts où le vent et la pluie creusaient des remous. À l'horizon, des rideaux d'arbres irrégulièrement plantés semblaient vouloir se rapprocher pour former des bois, mais sans y parvenir. Un ciel sans couleur ajoutait à la désolation de ce spectacle¹⁴¹.

¹³⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 425-426.

¹³⁷ Pierre Sansot indique que l'arrivée sous la pluie met en valeur l'indifférence des habitants ainsi que la cruauté de la ville : « La ville s'était vidée, les volets demeuraient clos, de rares autos circulaient. Cette neutralisation de la ville reflétait l'indifférence ou la méfiance des habitants [...]. La pluie, par le silence qu'elle venait de créer, constituait un signe. Elle disait aux spectateurs que quelque chose allait se passer, qu'il ne fallait pas croire à un calme apparent, que l'étranger réveillerait bientôt des passions fausement endormies. La province à la fois ennuyeuse et ardente, pleine de bonhomie et de cruauté, voilà ce que la pluie avait, pour mission, de révéler » (Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, cité, pp. 93-94). Pour Adrienne, certes, la pluie révèle l'indifférence des habitants et ainsi, par extension, sa solitude inextricable. La ville lui est « refusée », comme l'écrit ce dernier (*Ibid.*, p. 97). En revanche, il ne va rien se passer : les habitants lui restent indifférents, malgré l'aversion méfiante qu'ils lui manifestent. C'est dans l'intériorité du personnage qu'il se passe un réel tourment : elle se rend compte que sa solitude lui est attachée comme une maladie pour reprendre les mots de Mauriac, et qu'elle est tout simplement condamnée.

¹³⁸ Il suffit d'observer la plupart des contes où le personnage y est confronté à des épreuves qui l'invitent à dépasser sa propre peur.

¹³⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 135.

¹⁴⁰ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, cité, p. 126.

¹⁴¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 426. Pour Pétrarque, seul le voyage peut éviter l'ennui et la monotonie qui l'accompagne (« la mère de l'ennui à laquelle on ne peut échapper qu'en changeant d'endroit, la monotonie », François Pétrarque, *Séjour à Vaucluse*, Paris, Payot & Rivages, 2009, 653 pages, pp. 96-97), mais il est évident que chez Julien Green, les personnages transportent leur ennui avec eux où qu'ils aillent,

Le passage au présent insiste sur le caractère répétitif du paysage, qui ne provoque que la désolation. Ce décor s'apparente au paysage intérieur de l'« ennuyé » : tous les jours sont les mêmes, lui enlèvent sa capacité à ressentir des sentiments divers. L'ennui s'immisce alors en lui, pareil à celui que quiconque ressent devant un paysage pluvieux. Le personnage est alors empli d'un « sentiment de désolation sans lieu précis, de naufrage de l'âme tout entière »¹⁴². Le rythme de la seconde phrase mime son comportement : l'espoir accélère son rythme de vie, jusqu'à ce que – résigné – il accepte que rien ne pourra changer son état et sa vie. Les allitérations chuintantes (« gauche », « paysage », ou encore « jour ») symbolisent les soupirs d'Adrienne, qui ne trouve rien de nouveau malgré son voyage. De plus, la répétition de « et » confirme cet aspect monotone du paysage, où, quelque soit le lieu et le temps, rien ne change. L'allitération en [é] – par rapprochement sonore de l'auxiliaire « être » et de la conjonction de coordination « et » – mime la monotonie du paysage. En outre, l'idée de l'infini, exprimée par « tout », « suite ininterrompue » et « horizon », évoque le fait qu'elle retrouvera dans la ville ce qu'elle a vécu précédemment. L'aridité s'exprime également par la personnification des arbres qui ne poussent pas en abondance : tout est en minime quantité, y compris le ciel qui est délavé, sans couleur.

Par ailleurs, l'aridité et la mort sont représentées par l'immobilité du décor. La vie est figée, le temps est arrêté lorsqu'Adrienne arrive, comme pour lui signifier qu'elle n'est pas la bienvenue car elle brise le temps et les habitudes du village. La description en devient par là-même inquiétante, d'une étrangeté renforcée par l'imprécision du décor. « Elle se retourna et vit le beffroi de l'église dont les pierres avaient pris par endroits la couleur indécise de l'eau et où la mousse traçait des lignes sombres qui semblaient des algues »¹⁴³. Le beffroi, signe des libertés communales obtenues par le suzerain au Moyen-Âge, a son importance dans ce passage. Adrienne se retourne vers la liberté, mais une liberté qui n'est plus virginale, acquise comme en témoignent sa couleur et la mousse qui le recouvre. La métaphore filée de l'eau qui est associée à celle de la terre (avec la mousse) semble exprimer l'idée de changement, de mutation qui s'accomplit dans le temps. Peut-être cela signifie-t-il que la jeune fille ne trouvera la liberté qu'avec le temps,

comme l'écrit Sénèque : « Comme dit Lucrèce : « Ainsi chacun se fuit toujours ». Mais à quoi bon, si l'on ne s'évite pas ? on se suit soi-même, on ne se débarrasse pas de cette intolérable compagnie » (Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, cité, p. 79).

¹⁴² Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 170.

¹⁴³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 427.

qu'avec une libération progressive de l'esprit. L'association de la terre, de l'eau et de la religion se poursuit, lorsqu'Adrienne fuit le premier hôtel où elle s'était arrêtée et repasse devant l'église. « Ces pierres vertes sur lesquelles un fleuve semblait avoir passé »¹⁴⁴ indiquent le caractère flou du décor, qui en fait un lieu inquiétant car inconnu et mystérieux.

De plus, l'aridité et la mort s'expriment par la solitude qui rôde dehors. Enfermés dans leur ennui, les personnages greeniens ressentent plus fortement le poids de la solitude, et, par une sorte de fatalité inévitable, se rendent dans les endroits les plus reculés. La ville prend corps et emprisonne ses habitants : « cette petite ville froide et avare ne montrait pas volontiers ses habitants, mais les cachait au fond de ses maisons »¹⁴⁵. L'aridité s'exprime par un manque de chaleur et d'hospitalité qu'évoquent les adjectifs qualificatifs épithètes « froide » et « avare », tandis que la mort de la ville est sous-entendue par le fait que les habitants sont terrés chez eux comme si un danger imminent les guettait. C'est en tout cas ce que suggère l'atmosphère qui se dégage des pages décrivant son voyage. Le lecteur n'a aucune peine à ressentir l'ambiance pesante de la ville, plongée dans une immobilité sans nom, comme si elle n'était pas habitée.

La campagne de Montfort n'est pas éloignée de cette image : « Une brise fraîche soufflait, mais les blés chargés d'eau demeuraient immobiles ; seule, l'herbe courte des fossés se creusait et se divisait, sous le vent, semblable à des cheveux où des mains invisibles auraient couru. Un profond silence s'étendait sur la campagne déserte »¹⁴⁶. Une différence avec le trajet de l'aller est néanmoins notable : maintenant l'immobilité pèse sur le décor, malgré la brise qui souffle. Cela symbolise le désespoir d'Adrienne qui se rend compte que jamais rien ne changera dans sa vie, malgré ses efforts et ses fuites. Seule l'herbe bouge, comme le signale la comparaison avec une chevelure dans laquelle on passe la main. Peut-être faut-il y voir une signification : au contraire des épis de blés, chargés d'eau, donc lourds, l'herbe est courte, vigoureuse, souple. L'image de prospérité et de bonheur qu'appellent les blés est entachée par le fait qu'ils sont alourdis. Ils s'opposent à l'herbe qui représente ici la force d'Adrienne, déterminée malgré tout à vivre autre chose, même si elle ne sait pas qu'elle reproduit ses erreurs. D'ailleurs le narrateur

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 431.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 432.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 432-433.

précise qu'elle est « résolue » et qu'elle arrive plus tôt à la gare « qu'elle ne l'eût cru probable »¹⁴⁷.

Nous avons vu avec Adrienne Mesurat que l'ennui modifie sa perception de la ville car elle est une sorte de réservoir de l'aridité de son cœur, de ses peines, de sa solitude. Pour Louise, la ville est tout aussi aride mais prend une signification différente car elle voit en elle un monde de promesses de sens qui ne seront jamais réalisées du fait de son emprisonnement. C'est donc sa séquestration qui modifie sa perception du monde extérieur, qui le rend tout aussi aride car inconnu. Hypnotisée par la rue, Louise est quasiment statufiée : « Sa silhouette étroite demeurerait parfaitement immobile comme dans l'attente de quelque chose, mais la lumière crue des réverbères n'éclairait plus qu'une avenue vide, et au bord du trottoir un petit tas de pierre »¹⁴⁸. Ici l'attitude de l'« ennuyé » est parfaitement illustrée. Immobile, il attend « quelque chose » indéfini, qu'il ne saurait lui-même définir. À l'instar du personnage de *Morning Sun* d'Edward Hopper, ou de *Mélancolie* d'Edvard Munch, les personnages attendent, blasés, dans un décor de solitude et de tristesse mêlées, ils goûtent « d'une certaine façon la tristesse particulière à ce lieu où rod[ent] l'ennui et le désespoir »¹⁴⁹. La solitude de la rue rappelle à la petite fille sa propre solitude mais aussi sa séquestration : dehors, c'est le monde de la liberté, c'est le monde des beaux ouvriers, c'est un monde riche de promesses. Le petit tas de pierre indique qu'il y a eu une présence, ce qui met en valeur le caractère désertique de la rue d'autant plus que la lumière n'éclaire plus un monde de vivants mais d'inanimés. La même attitude se remarque chez Gertrude qui contemple l'avenue déserte :

À l'instant où il prononçait ces mots, Gertrude se tenait debout devant la fenêtre de la salle à manger et rêvait en regardant l'avenue où quelques réverbères répandaient une lumière indécise que cernaient de larges zones d'ombre. Comme les murailles d'une cité maudite, les immeubles noirs se dressaient vers un ciel sans étoiles¹⁵⁰.

Le décor s'obscurcit tandis que le personnage s'abîme dans sa contemplation, comme s'il se retrouvait dans cette atmosphère noire. L'ombre domine et recrée un paysage où la vie semble superflue. Pour preuve, les immeubles prennent vie comme l'indique le verbe « se dresser » et paraissent vouloir dominer le monde en se faisant plus majestueux qu'ils ne le sont, comme Gertrude et son désir de magnificence que sont ses

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 433.

¹⁴⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 322.

¹⁴⁹ Julien Green, *Si j'étais vous...* [1947], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 841-1032, p. 858.

¹⁵⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 352.

fêtes. Le nom « muraille » indique encore une fois la séquestration, l'idée de frontière, qui, associée par comparaison à celle de « cité maudite » sous-entend un effet maléfique de la ville sur ses habitants. L'expression rappelle les origines de la ville dans la Bible, qui naquit sous de mauvais auspices. Selon Giovanni Lucera, « la comparaison des immeubles avec les « murailles d'une cité maudite » évoque la colère biblique de Dieu et l'écroulement de Sodome »¹⁵¹. Ainsi, les habitants subissent les effets néfastes de la ville, d'autant plus que le ciel sans étoiles est de mauvais augure lorsque l'on sait que le ciel étoilé est un élément positif de la poétique greenienne. Peut-être faut-il y voir aussi, dans un ton humoristique, le contraste entre Gertrude, personnage faible et vicié, et la ville qui la domine largement, en qui elle croit s'ancrer. La cité est un des symboles de la mère, par son aspect de protection et de limite. Cela indique que Gertrude et la ville elle-même ne sont pas en mesure d'abriter une petite-fille du fait de leur nature. Les murailles incarnent la séquestration de Louise, séquestration inutile et hypocrite car il ne s'agit pas de protéger la petite-fille mais de l'avoir toute seule pour soi-même. Cette monotonie de la ville, dépourvue de couleurs, dans une triste régularité, semble indiquer qu'elle n'a à offrir qu'une vie banale, propice à l'ennui. Ainsi, même la nature paraît perdre son dynamisme, en parallèle avec Gertrude qui est aussi aride dans son cœur. En témoignent les arbres au bord du trottoir :

Les trois platanes en bordure du trottoir se dépouillaient de leurs feuilles couleur de rouille qui volaient dans la bise de cette fin d'octobre et Gertrude suivait leur tournoiement d'un air de reproche comme si la nature la trahissait. Elle soupirait après des jardins verts comme dans les représentations du Paradis terrestre.¹⁵²

Le platane représente la régénération, en référence à son écorce qui se fissure. De plus, les couleurs flamboyantes de ses feuilles, évoquant la chaleur et la lumière ainsi que leur vol dans la bise confirme la vitalité dont l'arbre est pourvu. Cette image de la vitalité s'oppose à Gertrude, qui est loin d'en être pourvue. Le narrateur écrit qu'elle est une « grande femme indolente »¹⁵³ et son attitude de spectatrice en est la preuve. Le narrateur se moque du côté naïf du personnage qui détonne avec le décor dans lequel elle est plantée. Par ailleurs, la dernière remarque du narrateur, ironique, évoque la représentation presque stéréotypée du jardin utopique, où des êtres gracieux comme Louise y auraient une place de choix. En réalité, l'évolution est la même que celle étymologique : le paradis

¹⁵¹ Giovanni Lucera dans les notes du roman, pp. 1374-1375.

¹⁵² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 352.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 352.

a en son sein l'idée de lieu clos, « le passage à la signification religieuse de « jardin d'éden, parc réservé aux bienheureux » [s'est] effectué par le biais de l'hébreu *parde:s* »¹⁵⁴. Voilà donc un jardin bien paradoxal, qui maintiendrait le personnage dans un enclos bien fermé, à l'abri de toute menace de dépossession.

La désertification de ces décors évoque bien évidemment la mort et l'abandon de la ville par ses habitants, comme si celle-ci était trop maléfique pour permettre à toute vie de s'y épanouir. Elle offre néanmoins une mince protection à Gustave qui échappe de justesse à une arrestation devant le *Nid d'Amour* :

À bout de souffle, il entra sous la voûte d'une maison déserte et se rencogna derrière la porte cochère dont il ne restait qu'un battant. Une lueur venait de la rue et lui fit entrevoir une cour obscure où personne n'irait le chercher, mais des pierres et des planches jonchaient le sol et il n'osa s'aventurer par là, il préférait demeurer immobile dans l'obscurité et le silence¹⁵⁵.

La maison devient un refuge malgré son apparence : la « voûte » évoque le ciel, son caractère protecteur, tandis que la porte, malgré sa décrépitude, sert à le cacher. Les pierres et les planches laissent à penser à un chantier, indiquent une trace humaine qui ne rassure pas Gustave. Le verbe « s'aventurer » sous-entend le danger, ce qui accentue la peur du personnage en des lieux auquel il n'est familier que pour ses pulsions. Le narrateur met en lumière de façon ironique la différence de comportement entre un Gustave rugissant en public, jouant au plus fort, et un Gustave peureux dehors. Cela montre bien qu'en public tout n'est que représentation.

En outre, dans ces paysages nocturnes, le réverbère a son importance car il est la lumière, il éclaire et donne une atmosphère à un décor. Cette ambiance est le plus souvent privée de vie, assimilée à un monde sans vie, inquiétant. Tel est le cas lors des déambulations de Brochard : « Les réverbères, pareils à des veilleurs immobiles lui montraient des trottoirs sans fin, d'une régularité d'épure. Rien ne ressemble plus à une ville morte que certains quartiers au cœur de la nuit »¹⁵⁶. Les réverbères sont personnifiés grâce à la comparaison avec les veilleurs et à l'emploi du verbe « montrer ». Encore une fois, ce qui est somme toute contradictoire, la ville est immobile, ressemblant à une ville morte, et pourtant certains éléments prennent vie, comme pour indiquer l'ascendance de la

¹⁵⁴ Sophie Saffi, « Jardin >Giardino. Étude étymologique, phonologique et psycho-systématique », in *Italies, Revue d'études italiennes, Jardins*, Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence, 2004, n° 8, pp. 17-38, p. 18.

¹⁵⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 453.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 356.

ville sur les personnages qui transfèrent leurs maux sur celle-ci. Aucune place n'est laissée à la fantaisie de l'être humain, comme le montre l'expression « régularité d'épure », ce qui accentue l'absence totale de vie humaine.

Le Mauvais Lieu prend corps par une déshumanisation de la ville qui prouve qu'une vie saine et pure n'est pas possible. Les personnages de Brochard et de Gustave ne dissonent pas car leurs vices sont à l'image de la ville, sales et obscurs.

Les rues où ils s'engageaient avaient un aspect maussade bien peu en rapport avec leurs pensées voluptueuses [...]. Ils passaient devant un immeuble à moitié démoli, noir de saleté et dont ne restaient debout que le rez-de-chaussée et un étage qui menaçait ruine. [...] M. Gustave prit une autre rue assez longue, éclairée par un seul réverbère qui montait la garde au coin d'une impasse, et c'était au fond de cette impasse que se situait « l'endroit » [...]. L'établissement en question ne se distinguait en aucune façon des maisons voisines et présentait un aspect nettement sordide¹⁵⁷.

Les ruines qu'ils côtoient symbolisent l'issue prochaine d'un monde de vices (car en effet, le *Nid d'Amour* sera perquisitionné et Gustave connaîtra une fin malheureuse) et la saleté matérialise l'immoralité des activités qui se tenaient dans l'immeuble. De plus, la personnification du lampadaire rappelle l'idée de justice et de culpabilité que nous avons étudiée précédemment. En revanche, il semble que la ville soit du côté de l'immoralité puisque le réverbère surveille l'accès au *Nid d'Amour*, ce qui confirme l'hypothèse d'une projection des vices sur le décor. Ainsi l'établissement porte en lui l'immoralité de ce qu'il cache au fond d'une impasse : son aspect est sordide et entouré d'ombre.

Si dans ce roman la solitude et l'immoralité sont incarnées par la ville sous l'impulsion du regard qui l'habille, dans *Minuit* cette solitude est plus forte car elle est vécue à travers une orpheline qui explore le décor. La solitude et le silence qui pèsent sur la ville accentuent l'aridité de celle-ci car le promeneur a l'impression d'être seul au monde, de marcher dans une ville morte.

Elles longèrent ainsi quatre ou cinq rues désertes dont les maisons silencieuses semblaient figées par le vent glacial. Souvent, le bruit de leur pas éveillait derrière les fenêtres des curiosités oisives et le bord d'un rideau se soulevait doucement ; Élisabeth voyait alors un regard se poser sur elle et chaque fois elle se demandait pourquoi le sort avait choisi de la faire souffrir au lieu de ces inconnus qui l'observaient sur son passage¹⁵⁸.

Comme dans une cage, Élisabeth a l'impression oppressante que dans cette solitude des paires d'yeux la fixent, pour mieux sceller son sort, sa tristesse. En témoigne

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 451-452.

¹⁵⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 415.

l'immobilité du décor exprimée par le verbe « figer » qui sous-entend une relation de pouvoir de la nature sur le décor puisqu'elle l'empêche d'évoluer, de vivre ainsi que la lassitude des êtres terrés chez eux. Le lecteur ressent la cruauté des lieux et des habitants qui sont sans empathie et enserrent la fillette dans leurs rues. L'ennui suinte de ce décor où les habitants guettent le moindre fait qui pourra les faire sortir de leur vie sans intérêt. Le verbe « éveiller » prouve que leur vie est sans dynamisme et que leur seule occupation est d'attendre un éventuel passant. De plus, cette oisiveté affichée provoque un sentiment d'injustice chez la petite fille qui ne comprend pas comment ces gens qui patientent, qui attendent de ressentir des sentiments, de vivre, ne connaissent pas son malheur.

En outre, la ville revêt la même apparence, quel que soit le malheur vécu, ce qui accentue le côté inexorable des choses, leur fatalité, et donc enferme le protagoniste : « C'était dans cette partie de la ville ; au bas des trottoirs l'eau était prise et brillait comme du verre. Aujourd'hui il lui sembla cruel que le ruisseau gelé eût encore le même aspect, et son cœur se serra »¹⁵⁹. En somme, le manque d'empathie de la nature attriste la jeune fille, comme celle de ses tantes. Les tantes ne manifestent pas leur tristesse, tout comme la ville qui conserve le même aspect malgré la mort de la mère, ce qui montre qu'Élisabeth assimile les corps au décor. L'eau ne coule plus dans le ruisseau : l'eau étant une des images de la vie, cette image illustre un emprisonnement de la vie car la mort de la mère la plonge dans la séquestration.

La déambulation d'Élisabeth est un autre exemple de l'aridité et de la mort qui semble régner dans la ville. Cette atmosphère met en relief sa solitude¹⁶⁰, son ennui et son inquiétude. En effet, le sentiment du danger est lié à la solitude toute nouvelle dans laquelle se trouve le personnage, qui est un sentiment d'abandon mais est aussi lié au décor malfaisant de la ville.

Un instant plus tard, Élisabeth remontait une longue rue étroite et déserte, bordée de magasins obscurs au fond desquels s'allumaient déjà quelques lampes, car le ciel

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 415.

¹⁶⁰ « En passant et en repassant derrière les mêmes arcanes, l'homme traqué de nos villes se sent de plus en plus étranger et coupable de cette étrangeté. Il emporte avec lui son passé et il a bien le temps de ressasser ce qui l'opprime » (Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, cité, p. 126). Élisabeth n'est certes pas traquée physiquement, mais elle ressent l'étrangeté au monde à cause de sa solitude et du peu d'amour et de soin prodigués par ses tantes. La ville devient alors le moyen de se remémorer la mère disparue : par son immobilité, elle provoque un mouvement de révolte chez la petite fille qui ne comprend pas combien les choses peuvent garder le même aspect alors que sa vie a changé du tout au tout. L'inhumanité de la ville est le reflet de l'inhumanité de ses habitants qui provoque chez les personnages un étrange sentiment d'exil : lorsqu'ils sont loin de chez eux, la ville dans laquelle ils se trouvent semble ne pas avoir les mêmes codes de conduite. Les voilà suspects alors même qu'ils n'ont rien fait. Dans leur errance, le sentiment de l'altérité se fait plus fort et donc, leur étrangeté.

s'assombrissait comme à l'approche d'un orage. [...] Il était rare qu'elle s'aventurât par ici ; même en plein soleil, ces maisons respiraient le crime et la maladie [...]. Une petite porte couleur de chocolat battait dans un courant d'air et laissait entrevoir une cour vide au bout d'un couloir qui sentait la mort¹⁶¹.

L'étroitesse et la longueur de la rue contribuent à étouffer¹⁶² le personnage qui a perdu ses repères. La vie semblait présente, mais s'est reculée au fond des magasins à cause de l'absence de clients. L'atmosphère orageuse laisse imaginer la sensation de pesanteur avant un orage. Car l'air est vicié, les maisons portent sur elles « le crime et la maladie », deux indices de la mort qui rôde. La porte qui bat rajoute au sentiment de danger que ressent la fillette car elle évoque l'absence, la domination du décor qui agit à sa guise sur les éléments le constituant. Le couloir et la cour vide paraissent des pièges, tout comme cette porte qui invite à entrer puis enferme en se rebattant : la mort attend de frapper.

En effet, la boutique du quincaillier qu'Élisabeth explore semble abandonnée à elle-même : où est donc passé le quincaillier ? A-t-il survécu au décor ? La boutique est laissée sens dessus dessous, comme si une vie l'avait abandonnée précipitamment.

Le cœur serré, elle fit encore quelques pas et risqua un coup d'œil au fond de la boutique d'un quincaillier ; dans la pénombre, un amoncellement de vieilles casseroles formait une masse noire où brillait ça et là une lueur de métal ; et sur le sol une feuille de journal tachée de rouge palpait comme une chose vivante au gré de la bise qui soufflait sous la porte¹⁶³.

L'amoncellement de casseroles indique qu'il y a eu une vie, mais paraît lui aussi être doté de la vie, comme si la lueur de métal était un cœur qui bat. La feuille de journal est elle aussi la trace d'une vie et elle provoque des interrogations au sujet de la tache rouge. Le verbe « palpiter » donne vie à ce journal puisqu'il lui attribue des mouvements convulsifs ou des frémissements, comme un cœur. De plus, la bise le vivifie comme si elle était un signe, une manifestation d'une vie quelconque qui apporte un changement : en le déplaçant¹⁶⁴ elle symbolise une transformation dans l'ordre des choses qui ne restent pas si figées.

¹⁶¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 473.

¹⁶² Pierre Sansot confirme cette hypothèse : « La rue très longue apparaît, cependant, étouffante, écrasante » (Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, cité, p. 269). L'air vicié que la fillette y respire paraît être une menace des objets qui deviennent alors plus présents, prêts à écraser quiconque s'est aventuré dans le quartier. L'insécurité provient donc du néant dont sont prises toutes les choses.

¹⁶³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 473.

¹⁶⁴ Elle cherche aussi toute manifestation d'une vie quelconque, elle cherche à « rencontrer enfin quelque chose qui existe » (Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, cité, p. 267) et qui la soulage de sa solitude, parce que

Il en est de même dans l'épicerie où la fillette ose s'aventurer :

Là, il semblait qu'on vendît un peu de tout, car des balais pendaient du plafond et sur un long comptoir funèbre des boîtes de mercerie voisinaient avec des bocaux de friandises, mais il y avait tant d'ombre dans les coins et la flamme de la lampe tremblotait d'une manière si bizarre qu'on croyait voir remuer quelque chose derrière les caisses de légumes, alors qu'il n'y avait rien, sans doute. [...]

Sans qu'elle sût exactement pourquoi, cet endroit lui paraissait horrible, en vain elle se disait que ce n'était qu'une épicerie comme une autre, elle ne se défaisait pas de l'impression que sur ce comptoir oblong et peint en noir comme un cercueil, on aurait pu aussi bien débiter de la chair humaine que des chandelles et du sucre¹⁶⁵.

La qualification du comptoir, « funèbre », ne laisse aucun doute quant à la sensation qu'il provoque en Élisabeth. D'ailleurs, sa description le confirme : comparé à un cercueil, il est le signe non seulement de la mort mais aussi et surtout du crime ce qui accentue l'atmosphère maléfique du lieu. La longue première phrase mime le désordre qui règne dans l'épicerie, tandis que les allitérations dentales en [d] et [t] (entres autres : « vendît », « tout », « pendaient », « comptoir », ou « boîtes ») et labiales en [b] et [p] (« balais », « pendaient », « plafond », « bocaux », « bizarre ») martèlent la description et la désincarnent. De plus, ces allitérations donnent à entendre les bruits suspects que peut entendre la fillette et qui l'effrayent. La lampe donne vie à un décor, et le lecteur note au passage la capacité du narrateur d'effrayer l'air de rien, par l'ajout de l'expression « sans doute » en fin de phrase qui peut faire basculer la description dans le fantastique¹⁶⁶. Les sens d'Élisabeth sont en éveil : elle est incapable d'appeler le rationnel pour expliquer la sensation que lui procure l'endroit. L'assonance en [oi] – exprimée par les mots « comptoir » (deux fois), « boîtes », « voisinaient », « endroit », « noir » – traduit l'aspect désagréable et maléfique des lieux. Ce sentiment d'étrangeté des choses et des lieux contribue à faire du personnage un étranger, aux choses et à lui-même, qui le rejettent invariablement du décor. Car la vie a perdu tous ses droits dans ce décor et c'est ce qu'exprime l'hostilité des lieux, qui s'illustre à travers la lumière du ciel, le silence pesant ou le mouvement désordonné d'une porte.

Mais même en fuyant, Élisabeth est enfermée dans cette partie sombre de la ville, la laissant livrée à sa peur et accentuant sa faiblesse :

« les lieux sinistres aiment le vide : ils sont déjà, par eux-mêmes, déserts et, en outre, ils provoquent le vide » (*Ibid.*, p. 268). C'est le vide inscrit dans le personnage qui se reflète dans ce quartier sinistre.

¹⁶⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 473-474.

¹⁶⁶ Voilà la fameuse « hésitation », critère que Todorov applique au fantastique.

Là, plus de boutiques, ni la moindre lumière, sauf la clarté grise qui filtrait du ciel entre les toits. Elle promena les yeux autour d'elle, vit l'entrée d'un passage abandonné que fermait une grille comme si un fou eût voulu emprisonner là le triste vent d'hiver qui gémissait sous une voûte ténébreuse, puis une ruelle qui tournait brusquement au coin de la première maison. Personne n'habitait plus par ici. Il n'y avait qu'à regarder, pour s'en rendre compte, les hautes fenêtres noires derrière lesquelles ne brillait ni feu ni lampe, les carreaux brisés, les volets battants¹⁶⁷.

L'aridité est mise en valeur par l'emploi de l'adverbe « plus », de la conjonction « ni » et du pronom indéfini « personne » qui évoquent l'absence de toute vie. C'est aussi ce qu'indique l'emploi de l'adjectif qualificatif épithète « abandonné » qui sous-entend une volonté de partir et donc une atmosphère invivable. Le caractère non nécessaire de la grille montre que personne n'aurait envie de s'aventurer en ces lieux, ce qui insiste sur leur caractère effrayant. « Triste », « gémissait » et « ténébreuse » sont une projection de la tristesse d'Élisabeth sur le décor, dont la solitude et l'aridité provoque le désespoir¹⁶⁸. Ce désespoir est accentué par le rythme des phrases : la troisième phrase, très courte, est enfermée entre deux longues phrases pour mimer la sensation d'oppression de la fillette dans ces rues et ruelles « où tournoyait l'ennui »¹⁶⁹. Marc Eigeldinger¹⁷⁰ a en effet vu combien le paysage et les émotions du personnage sont liés, le décor devenant un réservoir de la tristesse des corps et son expression la plus intime.

Ainsi, la ville est laissée à elle-même, à l'abandon, exactement comme Élisabeth, ce qui confirme le fait que la ville ne fait parfois qu'un avec le protagoniste. Aussi, l'ennui des personnages, qui fait qu'ils s'enlisent, est par exemple représenté par les « rues fangeuses et obscures »¹⁷¹ du village. Leur étroitesse symbolise une aridité de cœur des personnages car incapables de s'épancher réellement et d'éprouver les sentiments que ressent autrui. Pour eux, tout n'est qu'ennui, tristesse, habitudes, abîme : leur étouffement et leur enlissement entachent la ville qui les possède mieux et décuple leur maux.

¹⁶⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 474.

¹⁶⁸ Elle expérimente alors malgré elle la froide indifférence de l'humanité, à l'instar de Cioran qui s'en fait la réflexion : « Je ne pense pas qu'un homme en ait jamais compris un autre. Ne vous est-il jamais arrivé, lors de crises de noire mélancolie, en plein délire saturnien, quand Dieu descend sur votre cerveau avec toutes ses ombres, de rester planté au milieu de la ville sans avoir personne chez qui aller ? Quel vide atroce on ressent parmi les hommes, quel vide qu'aucun d'entre eux ne peut soupçonner et qui vous suffoque dans l'indéchiffrable de votre sort ! On voudrait se rendre quelque part. Mais où ? Vers quel nulle part ? Car on n'a jamais où aller... La vie est un cul-de-sac – même pas un désert » (Emil Michel Cioran, *Solitude et destin*, cité, pp. 408-409).

¹⁶⁹ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 957.

¹⁷⁰ Marc Eigeldinger, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, cité, pp. 87-88 : « Chez Julien Green, le paysage est étroitement associé aux émotions particulières des personnages et aux mouvements internes du drame [...]. La vision du monde extérieur est liée aux sentiments de l'âme, elle réfléchit les désordres et les tourments de la vie intérieure. »

¹⁷¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 496.

3 – Un microcosme citadin face aux rigueurs climatiques :

Les drames greeniens ont – nous venons de le voir – un décor qui n'est pas étranger au mal-être des personnages et qui pourrait s'apparenter à un personnage maléfique qui se délecte de voir le protagoniste s'enliser dans l'ennui et se précipiter inexorablement dans le Mal. Le climat, loin d'être un détail, participe à cette destruction du personnage en prenant un malin plaisir à barrer sa route, rendre difficiles ses rares sorties ou encore le confiner chez lui. Comme l'écrit Jean-Claude Joye, « les décors deviennent presque complices des sombres pensées qui agitent le héros insatisfait et malheureux »¹⁷². Outre cet aspect du climat, celui-ci « participe » au sens du roman parce qu'il est étroitement lié aux éléments et à leurs symboles. Le décor climatique permet aux personnages de s'exprimer à travers lui car il n'est que le miroir de ses états d'âme. Par ailleurs, la pluie, associée à l'eau participe à la destruction et à la création d'un décor et de l'âme du personnage. Il accentue la faiblesse existentielle du protagoniste en contribuant à son isolement. Le brouillard est un élément trouble qui isole le personnage mais aussi décolore la réalité au même titre que l'ennui. De plus, la neige est la promesse d'un possible, entre existence d'un Ailleurs mais également étouffement de la réalité. Tandis que le feu est d'une part l'image du confort et d'autre part la libre expression de la violence qui couve dans les personnages comme un volcan ; le soleil et la chaleur promettent et expriment l'étouffement des personnages par un ennui qui ne permet aucune vie. Enfin, le vent dispose d'un pouvoir mystérieux et maléfique parce qu'il semble donner un souffle de vie aux personnages, mais aussi être l'illustration la plus parlante de la violence du monde pour le personnage, de son indifférence tragique.

a) La pluie et l'eau : l'ébauche de l'ennui :

La pluie est clairement l'adjuvant de la domination d'Emily par Mrs. Fletcher. En effet, elle est un prétexte bien pratique pour exercer son pouvoir sur sa fille. Les exemples abondent et prouvent combien toute chaleur maternelle est absente. Mrs. Fletcher demande à Emily de sortir pour satisfaire ses besoins personnels et ne se préoccupe pas de sa volonté. Le spectacle de cette pluie augmente la mélancolie d'Emily et annihile sa résistance.

¹⁷² Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, Berne, Arnaud Druck Berne, 1964, 252 pages, pp. 25-26.

Quelquefois, elle levait les yeux vers la fenêtre et regardait la pluie qui tombait sans arrêt. Elle était sans force contre la mélancolie qui l'envahissait ; tout lui paraissait futile ou odieux, ce repas qu'elle finissait, ce châle dont elle sentait la chaleur autour de son cou et sur ses épaules, tous les soins qu'elle prenait pour entretenir une vie misérable. [...] La pluie ne cessait pas ; toutefois, Emily voulut partir sans attendre plus longtemps, malgré les faibles protestations de sa mère qui fit mine de vouloir la retenir¹⁷³.

Le climat agit sur le personnage à sa guise et l'enlise dans sa mélancolie et dans son ennui. En effet, tout lui paraît inutile comme l'« ennuyé » qui aurait des distractions mais ne sait que faire car il a en lui une sensation de néant. L'ennui qu'éprouve Emily est dû à une absence de changement comme l'indique la pluie qui tombe « sans arrêt » et l'usage de l'imparfait qui rallonge l'atmosphère d'attente. Aucun élan vital ne caractérise la protagoniste. Elle déteste sa vie « misérable ». Cet adjectif indique la pitié dont on peut être pris face à une existence sans relief, et de surcroît la misère, le dénuement, ce qui rapproche Emily de l'idée de néant que porte en son sein l'ennui. Le lecteur peut remarquer que ce qu'elle a en horreur sont des choses destinées à combler quelque chose, un surplus : le repas, le châle et les soins. Elle s'ennuie malgré tout ce qu'elle a pour la combler : voilà l'attitude de mécontentement de l'« ennuyé » qui attend toujours plus. Ainsi, le passage insiste sur l'ennui : remarquons l'emploi de « odieux » qui rappelle parfaitement l'origine du mot « ennui », *inodiare*, être odieux, provoquer la haine.

Par ailleurs, la pluie qui – on vient de le voir – accentue la mélancolie¹⁷⁴ du personnage est encore plus pernicieuse car elle est le décor (et peut-être aussi l'origine) d'une aggravation de l'état du personnage. En effet, lorsqu'Adrienne fuit l'hôtel de Montfort, la pluie tombe, encore et toujours, accentuant un décor déjà maussade. Face à ce décor, elle ressent soudainement un sentiment d'« indifférence complète de tout à l'égard de ce qui se passait en elle, l'indifférence de cette église et de cette place à sa douleur, l'indifférence de millions de gens à son sort »¹⁷⁵. L'indifférence, qui naît d'une étrangeté

¹⁷³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 118.

¹⁷⁴ La pluie « unit le ciel à la terre, elle confond les êtres vivants et les objets, elle brouille les paysages. Elle impose une tonalité uniforme au monde », écrit Pierre Sansot (*Poétique de la ville*, cité, p. 95). Par là-même, elle mime l'ennui : tout est indéfini sous la pluie, tout comme le monde est flou, indéfini, pris dans un brouillard pour l'ennuyé.

¹⁷⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 431-432. Notons la caractérisation négative des églises, soit indifférentes, soit propres à provoquer l'ennui chez le personnage, comme cela apparaît clairement dans *Épaves* : « Cette église lui [Éliane] parut ennuyeuse et elle ne s'y plaisait guère, mais c'était malgré tout un refuge contre la rue et contre elle-même » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 75) ; « Elle écouta ce petit son triste et fêlé, jeta un dernier coup d'œil sur l'église comme pour en mesurer l'ennui, puis elle franchit le tambour et se retrouva dans la rue » (*Ibid.*, p. 76). Il faut voir dans cette représentation l'image de l'acédie des personnages privés de Dieu. Aussi, ces derniers, insensibles à l'invisible, sont voués à l'ennui qui explique nombre de leurs gestes. Expliquant l'infidélité d'Éliane, le narrateur invoque l'ennui : « C'était elle qui l'avait suivi, un jour que le temps lui pesait et qu'elle souffrait de n'avoir que faire » (*Ibid.*, p. 80). Car leur existence se résume à deux mots : ennui et dégoût, comme le note Philippe : « Cependant, il était partagé

au décor et plus généralement à l'existence, est le quotidien de l'« ennuyé » : rien ne le touche personnellement, comme s'il avait tout vécu et qu'il était dans une anhédonie totale. Le lien est donc étroit avec l'ennui¹⁷⁶. Ici, le paysage est intérieur, non extérieur. Adrienne projette son mal-être sur la ville, sa solitude et son ennui, et la pluie en est une des expressions (d'ailleurs la pluie cesse dès qu'Adrienne quitte la ville).

En outre, la destruction¹⁷⁷ du paysage liée à l'ennui s'observe dans *Adrienne Mesurat* : rentrant chez elle après sa discussion avec Madame Legras, Adrienne est prise d'un désespoir immense :

En poussant la grille de la villa des Charmes elle eut presque une nausée. Jamais elle ne s'était sentie aussi malade ni aussi malheureuse. Elle abomina le bruit de cette grille qu'elle refermait derrière elle. La pluie tombait toujours, grossissant les rigoles d'eau boueuse qui coulaient autour de la pelouse. Rien n'était lugubre comme ce jardin ruisselant qui disparaissait dans l'ombre¹⁷⁸.

La séquestration de la jeune fille est clairement mise en valeur par la référence à la grille, synecdoque du portail, qui accentue l'idée de prison, d'autant plus que la grille se referme derrière elle, toute seule, sans qu'Adrienne ne le fasse. La quantité d'imparfaits suggère la pénibilité de ce décor et l'abattement qu'il provoque chez Adrienne. La nausée qu'elle ressent pourrait être assimilée à la nausée sartrienne en tant que conscience exacerbée d'une existence sans possibilité de fuite. C'est la conscience et l'existence d'Adrienne qui est malade, pas son corps, car elle vit tout simplement, sans donner un

entre le désir d'achever une journée d'ennuis et le dégoût presque insurmontable des corvées qu'il aurait à remplir » (*Ibid.*, p. 85).

¹⁷⁶ Cela rappelle *Les Indifférents* d'Alberto Moravia. Ce dernier a toujours avoué souffrir de la maladie de l'ennui (qui est selon lui un manque de rapport avec la réalité). Même constat dans ce roman moravien et dans tous les autres, le rapport avec le décor n'est pas évident : les personnages tentent d'agir sur celui-ci car ils ne se sentent pas ancrés dans leur existence, mais souvent le seul rapport qu'ils entretiennent avec la réalité est celui qu'ils projettent sur le décor. L'ennui est quasiment similaire au sentiment d'indifférence que Moravia a dépeint dans *Les Indifférents*, « mais cette indifférence est, cette fois, étendue à tout le réel, à soi-même et au monde » (Nicolas Chiaromonte, « Moravia et le ver rongeur de la conscience », in *Preuves*, n°129, nov. 1961, p.82 à 86, cité in Madeleine Bouchez, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, cité, p. 72). D'ailleurs, Dino dans *L'Ennui* de Moravia manque d'accroche à la réalité, ne ressent pas un sentiment d'existence, d'où cette sensation d'ennui. L'ennui est donc provoqué par un réel absent, mais aussi par un réel trop présent. Rappelons ainsi les tentatives désespérées de Dino pour tenter de saisir une réalité qui lui échappe : l'amour physique, l'argent : tout est prétexte pour donner un sens au réel et s'ancrer dans une existence faite d'inaction et d'incapacité.

¹⁷⁷ L'eau de la pluie est associée à la mort : « L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule. [...] L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, cité, p. 13). En effet, on a l'impression que la pluie grignote le paysage en entier et cherche à le faire disparaître, à annihiler la séparation ciel / terre comme pour indiquer au personnage qu'il n'y a pas de fuite possible et que son refuge n'en est pas un.

¹⁷⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 383.

sens à sa vie. « Exister, c'est *être-là*, simplement », écrit Roquentin dans *La Nausée*¹⁷⁹. Cette conscience basement matérielle de l'« être-là » provoque la nausée du protagoniste, l'horreur que lui inspire l'existence. Loin de notre propos l'idée d'attribuer à Green et à son œuvre une intention existentialiste, mais il semblerait qu'en filigrane les personnages aient tous plus ou moins une coloration existentialiste par l'existence qu'ils mènent et ce qu'elle provoque en eux. La représentation des éléments, et nous verrons le parallèle qui peut être effectué avec la boue, liés à l'existence humaine s'illustre avec la description du jardin : la pluie détruit le décor, l'engloutit à l'instar des flaques grossissant et déversant leur boue sur la pelouse. L'ennui est tout aussi lugubre que le jardin ruisselant car il détruit la jeune fille et sa capacité à être heureuse. Venant de subir une vraie inquisition de la part de Léontine, elle se sent salie par ses questions, qui ressemblent aux questions de sa famille. Son « jardin intérieur » vient lui aussi d'être en quelque sorte avili par les inquisitions de sa voisine, qui le tache par son comportement et ses occupations.

L'attitude contemplative de l'« ennuyé » se retrouve chez Adrienne : après le concert, celle-ci rentre chez elle et trouve « la tristesse, l'ennui qui pès[ent] »¹⁸⁰ dans le salon. Elle se réfugie alors dans sa chambre et observe la rue : « Il pleuvait à verse et le ciel s'assombrissait. Une eau boueuse coulait au bas des trottoirs dont les pierres brillaient ; le bruit monotone de la pluie emplissait la rue »¹⁸¹. Cette contemplation de la pluie qui tombe ne semble pas éveiller en la jeune fille la mélancolie, mais au contraire : comme si la pluie lui avait donné sa vitalité, Adrienne rentre joyeuse, dans un « inexplicable élan de bonheur »¹⁸². Mais c'est en voyant sa voisine entrer chez elle que la jeune fille se laisse aller à la réflexion de sa propre liberté. L'eau qui coule au bas des trottoirs est boueuse et donc pourrait représenter un commencement de dégradation dans la vie d'Adrienne : elle vient de rencontrer sa voisine et Léontine a une responsabilité non sans importance dans sa déchéance. Plus tard, alors qu'elle observe sa sœur s'en aller définitivement, elle note un détail dans le décor : « L'eau courait le long du trottoir, boueuse, avec cette ondulation particulière que lui imprimait la forme des pierres qui la faisait ressembler à une natte de cheveux tressés »¹⁸³. De même, le décor n'annonce rien de bon. Sans compter la boue, la référence à la tresse semble annoncer l'involution d'Adrienne car c'est un motif fermé qui recommence éternellement. Malgré le départ de

¹⁷⁹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, p. 187.

¹⁸⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 364.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 365.

¹⁸² *Ibid.*.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 372.

Germaine, elle ne possède ni sa chambre, ni le docteur. Le départ tant souhaité n'a donc pas résolu ni rendu sa vie plus aisée.

Juste après avoir découvert la vérité sur Madame Legras, la pluie fine accentue sa solitude et sa dégradation. En effet, elle comprend qu'elle n'a pas vécu une véritable amitié et se sent salie par sa fréquentation avec sa voisine : la pluie est « fine comme un brouillard »¹⁸⁴, élément qui porte en son sein l'idée de trouble. Adrienne se retrouve donc encore plus seule et le lecteur a l'impression que « le ciel gris et menaçant [qui] semblait toucher les arbres »¹⁸⁵ contribue à étouffer la jeune fille, à augmenter les limites spatiales et à la rendre encore plus vulnérable face à la vie. C'est en tout cas l'image qui est donnée d'elle lors de son premier voyage à Montfort : elle se retrouve dans une solitude sans nom, « sous le ciel pluvieux »¹⁸⁶ qui donne du décor une image indéfinie, annonçant un malheur prochain. Cet état indéfini des choses est fuit par l'« ennuyée », car pour elle, le temps est indéfini, sa vie est indécise. Le fait de retrouver cette même atmosphère accentue la fatalité du cours de sa vie et ne fait que la précipiter vers une fin très proche. Sa vie est donc une chute continue, et cet extrait rappelle combien elle est condamnée à rester enfermée dans une succession d'actes au présent, lui empêchant par la même l'accès à l'avenir.

Par ailleurs, la pluie isole le personnage non seulement sur le plan physique mais aussi et surtout sur le plan moral. Nous en avons un exemple dans le recueil de nouvelles *Histoires de vertige*. L'unique occupation d'Ariane dans *Une vie ordinaire* est de rester assise toute la journée devant sa fenêtre et de rêver. Le monde irréel qu'elle se crée l'éloigne encore plus de la réalité et la rapproche de la folie. La pluie est le décor de l'illusion du retour d'Émile :

[...] par une fin d'après-midi orageuse, la porte cochère s'ouvrit pour se refermer plus violemment que d'habitude et fit sursauter Ariane dans son fauteuil. [...] De grosses gouttes de pluie tombaient déjà, drues et sonores. Se levant pour mieux voir, elle eut le temps de distinguer, à travers le rideau de l'averse, un homme qui se protégeait la tête d'un journal et franchissait la cour à grandes enjambées. [...]

La pluie battait les vitres avec un bruit qui couvrait leurs voix comme dans un accès de fureur¹⁸⁷.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 420.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 416.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 427.

¹⁸⁷ Julien Green, *Histoires de vertige* [1984], in *Œuvres complètes VIII (Une vie ordinaire)*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 620-621.

La description de l'orage, d'une violence inouïe, montre que les éléments se déchaînent : le bruit de l'orage qui rend vain tout dialogue, les gouttes drues, et le rythme violent de la pluie est à rapprocher de la folie qui fait rage chez Ariane. Elle perd tout ancrage dans la réalité, et la communication rendue impossible par la pluie est en effet celle entre une personne qui perd la tête et une personne saine d'esprit.

« Il pleure sans raison / Dans ce cœur qui s'écoeure »¹⁸⁸ : ces deux vers extraits du célèbre *Il pleure dans mon cœur* de Verlaine résument à eux seuls la tristesse des personnages dépossédés de soi, de tout ce qui les caractérisait. L'ennui s'assimile à la pluie car la conscience de l'« ennuyé » devient transparente, incapable de se fixer sur quelque chose qui en vaille la peine. Comme endeuillé, le personnage en proie à l'ennui ne sait d'où lui vient cette tristesse¹⁸⁹ (« ce deuil est sans raison », écrit Verlaine dans ce même poème). Ce poème ne peut exprimer mieux le lien entre la pluie et l'ennui qui isolent tous deux, qui font s'ouvrir l'être aux sensations, comme si la pluie exacerbait l'ennui par sa monotonie ou était une projection de l'âme.

Aussi, dans un climat essentiellement gris et maussade, Mont-Cinère, la demeure, s'isole et semble grignotée par la pluie. En effet, le paysage s'annihile et Emily s'abîme dans sa contemplation :

Il pleuvait depuis quelques heures et l'on voyait, dans une lumière douteuse, le contour indistinct des arbres au fond du parc et la masse grise des collines dont la crête se confondait avec le ciel, mais l'herbe rafraîchie par la pluie semblait d'une teinte plus vive. La jeune fille considérait ce paysage avec l'attention que l'on prête à l'examen d'une peinture et ses regards se portaient sans cesse d'un point à un autre. On sentait que c'était là un des petits passe-temps d'une vie sans grandes occupations et qu'elle devait s'y livrer avec régularité¹⁹⁰.

Le climat se fait ici miroir de l'ennui des personnages, reflétant leur état d'âme maussade et indéfini parce qu'ils sont dans l'attente, rappelons-le d'un « quelque chose » indéfini qui viendrait les tirer de leur inaction et de leur vie étriquée. En effet, la lumière se fait aussi indéfinie que l'âme d'Emily, tout comme le contour des arbres. Le vocabulaire insiste sur cette indécision des éléments : « douteuse », « indistinct », « se confondait »,

¹⁸⁸ Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, Paris, Honoré Champion, 2003, 470 pages, pp. 175-176.

¹⁸⁹ Gaston Bachelard écrit à ce propos : « On ne devra pas s'étonner que l'eau soit pour tant d'âmes l'élément mélancolique par excellence. Pour mieux dire, en employant une expression de Huysmans, l'eau est l'élément mélancolisant. [...] Sans doute l'image des larmes viendra mille fois à la pensée pour expliquer la tristesse des eaux. Mais ce rapport est insuffisant [...]. La mort est en elle. [...] Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, cité, pp. 106-107).

¹⁹⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 70.

créant un parallèle avec celle du personnage. Ciel et terre se mêlent, transformant le paysage en une brume floue¹⁹¹, ce qui semble indiquer pour Emily qu'elle n'a aucune possibilité d'ascendance¹⁹², de fuite hors de ce monde. Les symboles de l'ascendance tels que la crête, les arbres ou les collines sont obstrués par la pluie, ce qui confirme cette hypothèse. En outre, la pluie détruit les limites entre le ciel et la terre et par la même occasion détruit toute volonté chez le personnage : Emily semble résignée à la contemplation et non à l'action. La crête est l'emblème de ce qui prédomine chez l'être, de son effort pour se hisser au dessus de ce qu'il est réellement. Tel est le cas d'Emily qui recherche à tout prix la richesse dans la possession malgré la domination de sa mère. Scruter le moindre détail permet de rendre plus supportable la régularité de ses actes et les habitudes car la promesse de la nouveauté est ancrée dans le décor. Cette promesse est incarnée par l'herbe d'un vert plus vif. L'ennui d'Emily l'ancre donc encore plus dans le décor car le paysage désolé et morose qu'elle a sous les yeux n'est que le miroir de son âme. Il en est de même pour Sylvie dans la nouvelle *Amours et vie d'une femme* : alors qu'elle fuit sa demeure et l'atmosphère invivable qui règne, due à l'ennui mais aussi à sa relation haineuse avec sa sœur, elle veut contempler une dernière fois sa maison à bord du train, mais « la pluie brouillait l'horizon et cachait les rives du fleuve »¹⁹³. Cette destruction du décor est bel et bien un signe de la destruction des relations entre les deux sœurs, mais également de l'impossibilité d'un avenir : s'il est impossible de distinguer au loin le passé que représente la maison, il est aussi impossible de regarder vers le futur.

Outre le fait d'enliser les personnages dans leur ennui et dans la médiocrité de leur vie, la pluie accentue leur solitude, leur isolement en les confinant chez eux. La solitude découle de l'ennui car les personnages sont des inadaptés et ne réussissent pas à lier de vrais rapports sociaux. Le bruit de la pluie sur les vitres dans le silence pesant¹⁹⁴ d'une demeure où tout demeure tel que des années d'habitudes l'ont décidé provoque chez le personnage la conscience de son insignifiance et de son isolement. Il suffit de relever les

¹⁹¹ Toute localisation est alors rendue impossible. Le lecteur est immergé dans le décor « par indétermination descriptive » (Audrey Camus, Rachel Bouvet (éds.), *Topographies romanesques*, cité, p. 41). Le paysage se fait quasi inexistant, à l'image de la réalité trouble des personnages ennuyés.

¹⁹² Par le symbole évident qu'est l'arbre, dont Bachelard écrit : « L'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu » (*La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, [1948], 1992, 339 pages, p. 263). Il porte en lui la vitalité à laquelle aspirent, en vain, les personnages, trop ancrés à la vie terrestre au dépend du monde sensible.

¹⁹³ Julien Green, *Histoires de vertige, (Amours et vie d'une femme)*, cité, p. 653.

¹⁹⁴ En plus de la pluie, le silence forme un poids étouffant qui encercle la demeure et condamne ses habitants à une autarcie singulière. Emily « se trouve livrée au vide et au néant de son être » (Michael O'Dwyer, « Le leitmotiv du silence dans *Thérèse Desqueyroux* », in *Le Silence en littérature. De Mauriac à Houellebecq*, Françoise Hanus, Nina Nazarova (éds.), Paris, L'Harmattan, 2013, 273 pages, p. 22).

passages où la pluie tombe sur les vitres pour s'en convaincre : au chapitre XIV, Mrs. Fletcher entend un cri et découvre Mrs. Elliot inanimée. « La maison était plongée dans le silence ; seule la pluie frappait les vitres avec un bruit continu. Alors, pour la première fois, Mrs. Fletcher sentit se glisser en elle la terreur de sa solitude »¹⁹⁵. Le contraste silence / pluie qui bat les vitres augmente l'isolement du personnage en lui faisant prendre conscience de son aspect effrayant. De plus, le silence entrecoupé du bruit de la pluie met l'accent non seulement sur l'isolement, mais aussi et surtout sur la séquestration physique et mentale des personnages. Lorsqu'Emily se rend chez Frank pour lui demander de l'épouser, les deux personnages se trouvent près du feu et le narrateur écrit : « Dans le silence, on entendait la pluie qui battait les vitres avec un bruit monotone, et le petit sifflement du bois humide dans la cheminée »¹⁹⁶. L'atmosphère devient pesante par l'incompréhension des deux personnages. Le lecteur perçoit dès ce moment que la communication ne sera pas des meilleures dans ce futur couple et que leur vie sera tout aussi monotone que la pluie qui bat les vitres. Emily peut être assimilée au feu qui siffle car il représente la sécurité matérielle à laquelle elle aspire ainsi que la violence qui couve en elle, tandis que Frank est la pluie, d'un monotone lassant par son apparence timide et son comportement peu masculin. Notons en outre les assonances en [i] (« silence », « pluie », « vitres », « bruit », « sifflement », « humide », « cheminée ») ainsi que les allitérations labiales en [b] et dentales en [t] et [d] (« dans », « entendait », « battait », « vitres », « bruit », « monotone » ou « bois ») qui miment respectivement le sifflement du bois et le bruit de la pluie sur les vitres. Ces effets de sonorités permettent d'entrelacer puis d'opposer les éléments de l'eau et du feu ainsi que leurs caractéristiques. L'opposition des personnages est ainsi mise en valeur et rappelle celle qui existait déjà entre les parents d'Emily¹⁹⁷ (la passivité du mari et la domination violente de l'épouse) : l'hérédité¹⁹⁸ d'Emily est ainsi mise en lumière à travers les éléments comme pour indiquer

¹⁹⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 134-135.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁹⁷ Michel Dyé voit aussi dans les éléments une autre symbolique : « Alors que les hommes tels que Stephen Fletcher le géologue ou Frank le jardinier sont liés à la terre, les femmes sont en rapport étroit avec la maison et avec le feu. Opposé au froid associé à l'avarice, le feu symbolise la violence qui dévore Emily Fletcher. Green nous fait passer du feu sécurisant, symbole de chaleur humaine que désire Emily au début du roman, au feu dévastateur du final » (Michel Dyé, *Le roman des années trente : crise ou évolution ? 1925-1935*, thèse de Doctorat de Lettres, Paris, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1985, 1454 pages, p. 137).

¹⁹⁸ Laurent Demanze met en lumière l'entreprise difficile de l'héritier. « En deux mots, il est à la fois dépossédé de son inscription généalogique et possédé par ces vies antérieures de l'ascendance » (Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », in *Études françaises, Figure de l'héritier dans le roman contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009, n° 45, pp. 11-23, p. 12). Tel est le cas d'Emily : elle tente de se désincrer du long temps généalogique qui l'a néanmoins construite pour ainsi construire sa personnalité, mais en même temps elle ne peut tout à fait renier ce qui la faite. Elle est la

le poids du destin, d'un destin auquel elle ne pourra échapper car inscrit dans sa lignée. Cet aspect est confirmé lors de la première visite d'Emily à Frank : « Elle entendait la pluie qui battait les vitres avec un bruit sourd qui paraissait diminuer »¹⁹⁹. La maison de Frank représente la sécurité matérielle car elle est chauffée, et la sensation de la jeune fille en est augmentée par la pluie qui la cloisonne en celle-ci : le bruit sourd qu'elle entend donne l'impression de la protection mais aussi – comme l'indique le fait qu'il diminue – du confinement.

La solitude d'Élisabeth est accentuée par la pluie. En effet, il pleut lorsque M. Agnel et elle se mettent en route pour Fontfroide et la solitude est mise en relation avec cette pluie par la conjonction de coordination « et » : « il pleuvait ce jour-là et la rue était vide²⁰⁰ ». L'évocation de l'eau qui coule dans la rigole fait référence à l'état transitoire dans lequel se trouve la petite fille : « M. Agnel considérait sans indulgence le trottoir de pierres disjointes où l'eau courait en rigoles »²⁰¹, mais semble également indiquer le regard négatif que porte M. Agnel sur la ville. Celle-ci est sale et mal entretenue, ce qui met en relief la séquestration du personnage qui ne connaît qu'un espace intérieur, propre de toute salissure. En effet, le lecteur sent qu'il n'a pas l'habitude d'être dehors, sa maladresse avec le parapluie est parlante :

Dehors, il ouvrit un parapluie qu'il tint au-dessus de sa longue personne, mais beaucoup plus haut qu'il n'eût fallu et comme s'il se fût agi d'un étendard. [...] « De cette manière, [...] nous serons à l'abri tous les deux car les gouttes d'eau qui tombent perpendiculairement au sol, rebondiront sur mon parapluie sans nous atteindre. » Rien de tel ne se produisit. Les gouttes d'eau, comme pour contredire M. Agnel, tombaient dans toutes les directions possibles, formaient un lac dans le bord de son chapeau de sorte que son crâne prenait, peu à peu, la situation d'une île, ruisselaient sur ses grandes joues plates [...] ²⁰².

Outre l'aspect humoristique de la narration, la solitude des personnages est accentuée car ceux-ci traversent une ville rendue désertique par la pluie, pluie qui semble vouloir les tracasser et prendre un malin plaisir à contrarier leur effort de protection. La vie qui est donnée à la pluie, par l'expression « comme pour contredire », renforce l'aspect opposant de la pluie. Même en se protégeant sous le porche de l'église, et en tenant son parapluie d'une telle façon, « Élisabeth n'en sentait pas moins la pluie lui battre

dépositaire du passé de sa lignée – en témoigne les vices identiques des trois femmes – et ne peut ainsi réellement s'en libérer. C'est bien à son corps défendant que survit chez elle un instinct de propriété qui ne fait que la détruire et mettre fin à la lignée des Fletcher / Elliot.

¹⁹⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 121.

²⁰⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 489.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 489.

²⁰² *Ibid.*, pp. 490-491.

les jambes »²⁰³. Notons ici l'emploi du verbe « battre », qui est clair quant au pouvoir violent de la pluie sur les personnages. La comparaison à un étendard est un signe qui évoque l'idée de commandement, ralliement mais c'est aussi l'emblème du chef. Cet emblème qui associe M. Agnel à un parapluie révèle le caractère protecteur de celui-ci. Il est en effet celui qui l'amène à Fontfroide, qui l'y introduit et qui la guide. Il est donc un repère pour elle, tout comme l'étendard. De cette idée de repère découle celle de refuge comme l'indique la comparaison de son crâne à une île, et aussi, tout simplement son association à un parapluie. Devant Fontfroide cette idée est reprise par le narrateur qui note : « il demeura immobile quelques secondes, ruisselant d'eau, son parapluie tendu vers le ciel »²⁰⁴. Remarquons que maintenant le parapluie est tendu, signe d'une volonté d'en faire en quelque sorte un étendard, comme pour se donner plus de pouvoir qu'il n'en a. C'est d'ailleurs ce que prouve sa phrase déclamée comme un vers²⁰⁵, ainsi que la remontrance de M. Edme. Car la pluie qui « crépitait au dessus de leurs têtes, dans de grands sapins dont les branches rendaient l'obscurité impénétrable »²⁰⁶ accentue d'une part sa violence, avec l'emploi du verbe « crépiter » et d'autre part rend les personnages encore plus faibles car tout est agrandi : les sapins sont immenses et l'obscurité est dense. La description de M. Agnel pris d'assaut par la pluie montre sa faiblesse et celle de tous les personnages face aux éléments : contraints de se plier à leur pouvoir, ils deviennent insignifiants. L'impuissance du personnage est donc liée à la force de la pluie. Il suffit d'observer la tentative de fuite d'Élisabeth pour s'en convaincre : « au moment où elle se penchait dans le jardin, la pluie qui redoublait de violence la gifla. Elle recula, puis ferma la fenêtre, calmée subitement par le seau d'eau que le ciel lui lançait à la tête »²⁰⁷. « Violence », « gifla », « lançait » : le vocabulaire de la force est évident et ne peut que confirmer la soumission des corps aux éléments.

Ainsi, le climat météorologique paraît doté d'un pouvoir. En effet, alors que le seul désir d'Adrienne Mesurat est de sortir, de fuir une ambiance invivable, le temps s'en mêle et l'empêche de sortir à sa guise : « Le temps changea et il plût à verse toute cette semaine. Ni Adrienne ni son père ne purent sortir »²⁰⁸. Alors que la sortie est capitale, puisqu'il s'agit de poster les lettres de Germaine à l'Hospice de Saint-Blaise et au loueur

²⁰³ *Ibid.*, p. 491.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 496.

²⁰⁵ « Puissiez-vous être heureuse parmi nous ! [...] Que toutes les bonnes choses de ce monde vous soient départies sous ce toit et avec elles l'usage qu'il convient d'en faire... » (*Ibid.*, pp. 496-497).

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 496.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 502.

²⁰⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 344.

de voitures, le temps se complaît dans une indécision qui mine les deux sœurs et le père de famille :

L'après-midi, M. Mesurat et ses filles observèrent le ciel avec un sentiment qui ne différait que dans ses degrés et qui chez ces trois personnes était le même. Pleuvrait-il ? Et les yeux inquiets cherchaient parmi les nuages des indices du beau temps. Mais, quel que fût l'ennui qu'éprouvait le vieillard à voir compromise sa promenade quotidienne, ce n'était rien auprès de l'anxiété d'Adrienne et de l'espèce de terreur qui agitait le cœur de Germaine. [...] À chaque ondée, elles échangeaient des regards chargés d'une tristesse affreuse. On eût dit que leur vie dépendait du temps qu'il allait faire entre quatre et cinq heures. [...] L'après-midi parut horriblement long. Depuis le déjeuner, pourtant, il n'avait pas plu et le ciel prenait une teinte blanchâtre qu'il semblait devoir conserver jusqu'à la fin du jour²⁰⁹.

Le climat prend ici l'apparence de l'ennui. En effet, l'ennui est une conscience subjective du temps qui s'allonge. Cette temporalité est présente par l'attente intenable des sœurs et l'aspect indécis du futur : pleuvra-t-il ? Une simple question portant sur un avenir proche les terrasse et leur fait éprouver les sentiments exacerbés de la peur et de l'angoisse. « Anxiété », « terreur », « tristesse affreuse », « horriblement » : le vocabulaire est hyperbolique et mime la réaction démesurée des sœurs. Voilà l'ennui dont Bossuet écrivait qu'il se mêle quelque chose à la vie « qui trompe le temps et en fasse couler plus doucement les moments ; de là vient le mal que nous appelons ennui, qui seul suffirait pour nous rendre la vie insupportable »²¹⁰. La teinte décolorée du ciel, décrite par l'adjectif péjoratif « blanchâtre », est une image de l'« ennuyé » : sa vie est sans couleur, toujours la même et ne laisse entrevoir aucun avenir, fut-il heureux ou malheureux. Les jours se succèdent sans relief et la seule satisfaction semble de conserver l'ordre pré-établi des choses. L'« ennuyé » aussi sera ainsi « jusqu'à la fin d[e ses] jours ». Il est donc évident que le paysage extérieur est un miroir du paysage intérieur de l'« ennuyé », et que la pluie contribue à en rendre l'image plus expressive. Un autre exemple de la fonction opposante du climat est le passage où Adrienne et son père sont au concert en compagnie de Madame Legras. Alors qu'Adrienne est saisie d'une sensation de nausée à l'écoute de la marche que son père a l'habitude de siffloter et qu'elle se retient pour ne pas prendre la main de sa voisine, la pluie surprend le public et force l'arrêt du concert : « la pluie se fit plus drue tout d'un coup et il y eut une cohue générale »²¹¹. D'une part, elle empêche la

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 354-355.

²¹⁰ Bossuet, *Oraisons funèbres, Sermons*, « Sur l'Honneur », cité in René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, Toulouse, Privat, 1979, coll. « Rhadamanthe », 210 pages, p. 52.

²¹¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 363.

jeune fille de se confier à Léontine, mais elle la précipite dans la maison prison d'où elle ne peut fuir, ne serait-ce que du rythme monotone qui est donné à ses journées.

De plus, cette image de la pluie a un lien étroit avec celle de l'eau. Dans *Le Mauvais Lieu*, l'élément eau donne un aspect fantastique aux descriptions et paraît faire naître une atmosphère irréelle, étrange.

Pendant cinq ou six minutes, il tourna autour des immeubles, les uns tout noirs d'un côté de la rue et ceux d'en face ruisselants d'une blancheur d'argent. [...] À vingt mètres de l'endroit où il se tenait, Louise traversa la rue. Elle allait vite, [...] et ses cheveux couvraient ses épaules dans une sorte d'épanchement doré. Ses jambes nues brillaient avec des reflets de pierre polie²¹².

L'image de l'eau, formée par le vocabulaire tel que « ruisselants », « épanchement », « brillaient », ou encore « reflets » contribue à faire de la scène une vision irréelle, quasiment onirique. Car c'est en effet une illusion de Gustave, un tableau mental projeté sur la ville : la vision est très courte et l'image de l'eau suggère sa rapidité. De plus, la description est auréolée de l'idée de brillance. Le côté des immeubles brille comme de l'argent, tout comme les jambes de Louise tandis que ses cheveux ont la brillance de l'or. Cette brillance met en valeur la lune qui est le symbole de la dépendance (car elle est un reflet du soleil) et de la féminité (car elle change de forme) : le narrateur met le doigt sur la sujétion du personnage aux jeunes filles, qui est accentuée par cette projection inconsciente de son désir sur le décor. L'évocation de l'eau permet une sexualisation du décor car la petite fille ressemble à une naïade. Ainsi, ce décor fait d'eau évoque la froideur, la solitude d'un personnage qui erre en quête de la satisfaction des désirs.

Enfin, la pluie revêt une autre image, assez contradictoire avec ce qui a été dit précédemment. Il semblerait que la venue de la pluie fasse naître tout un monde de sensations et de souvenirs chez les personnages, provoquant un court instant de bien-être. En effet, dans *Le Malfaiteur*, le narrateur dépeint Jean à sa table de travail, écrivant. « Tout à l'heure il a plu et les bonnes odeurs de la terre envahissent peu à peu la chambre comme une bouffée de souvenirs »²¹³, puis « la pluie tombe doucement »²¹⁴ : la douceur de la nature accompagne cet instant de calme et de paix. Car Jean semble apaisé par les odeurs que la pluie fait surgir de la terre : « chaque fois que Jean est inquiet et qu'il respire ce parfum venu des profondeurs du sol, il se sent rassuré jusqu'au plus intérieur de son

²¹² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 356.

²¹³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 197.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

être »²¹⁵. Il en est de même avec Hedwige : la nature paraît la transporter dans un monde de souvenirs : « elle respirait de nouveau le parfum des roses qui la ramenait aux jardins de son enfance. L'air était lourd et les contrevents à demi clos laissaient passer une lumière d'orage. Déjà les premières gouttes de pluie frappaient le rebord des fenêtres »²¹⁶. La pluie ici paraît arrêter le temps présent et replonger les personnages dans le passé, un passé loin de leurs soucis. En parallèle avec son action fécondant le sol, la pluie fertilise les souvenirs des protagonistes et leur permet une relative évasion.

Aussi, Green ne déroge pas aux traditions littéraires faisant de la pluie un élément peu enclin à provoquer la joie. Voilà un aspect contradictoire de la poétique greenienne : Julien Green paraît aimer la pluie²¹⁷ et déclare souvent ne pas apprécier le soleil. La pluie dans son *Journal* embellit le décor, le rend infiniment heureux. Peut-être est-ce pour insister sur l'impossible accès au bonheur que l'écrivain choisit la pluie comme élément négatif dans ses œuvres. Le décor est annihilé sous un rideau de pluie, comme pour mieux isoler la maison et ses habitants. Ces derniers se cloisonnent encore plus chez eux et prennent conscience de leur solitude exacerbée. Dans cette solitude, leur ennui prend plus de place car ils n'ont pas les remèdes à celle-ci et se séquestrent eux-mêmes. Pour insister sur leur incapacité et leur faiblesse, la pluie a le dessus sur eux. Mais la pluie, par sa parenté avec l'eau est aussi purificatrice : elle nettoie certains maux des personnages et leur permet d'envisager le plus sereinement possible l'avenir.

b) Le brouillard et la terre : le trouble et l'isolement :

Le brouillard est aussi un des symboles clés de l'ennui. En effet, l'« ennuyé » est toujours dans un état indéterminé : il ne sait pas prendre la bonne décision, le temps lui apparaît long. Il ne lui reste que l'attente, la répétition des mêmes gestes pour tenter de combler le néant, le vide dont l'être est atteint dans le plus profond de son âme. Nous avons déjà évoqué l'attente d'un indéterminé, c'est la « quête épuisante sans objet

²¹⁵ *Ibid.*, p. 197.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 397.

²¹⁷ Le 28 octobre 1933, il écrit : « Par les fenêtres qui donnent sur l'avenue, j'ai regardé tomber la pluie. Le ciel était d'un gris délicat et la lumière encore assez forte pour qu'on n'eût pas besoin d'allumer. Errant de pièce en pièce, j'ai examiné les meubles comme si je ne les avais jamais vus. Cet état d'esprit extraordinaire n'a pas duré très longtemps. Étranges, les artifices dont savent user les choses quand elles devinent que nous allons les quitter et qu'elles tentent de nous retenir. À la lueur du crépuscule, le salon m'a paru d'une beauté insolite ; les meubles brillaient avec des reflets de métal et le grand tapis de Perse semblait posé à la surface d'un lac. » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 266). Il est évident que la lumière de la pluie et l'atmosphère qui s'en dégage n'est pas sans responsabilité dans le bonheur qu'il ressent en admirant le salon.

particulier »²¹⁸ dont parlait Schopenhauer. Le sujet ne trouve pas un objet de désir qui le satisfasse et qui le fasse sortir de cet état vague, exactement comme s'il était – pour reprendre les expressions de Dino dans *L'Ennui* – dans une « sorte de brume »²¹⁹, « dans un brouillard dense »²²⁰. La terre²²¹, quant à elle, est l'élément auquel est associé le mélancolique.

Hedwige, comme de nombreux personnages greeniens, se crée un espace mental pour réaliser des désirs inassouvis. Aussi en imaginant fréquenter M. Dolange, elle recrée sa présence par une sorte de projection « cinématographique » de l'être aimé : « Il était là, devant elle, et peu s'en fallut qu'elle n'étendît la main pour le toucher. Parfois, lorsqu'elle se sentait lasse, il disparaissait dans une sorte de brouillard »²²². Cette image mentale qui devient une illusion exprime ce qu'est la réalité pour l'« ennuyé » : fuyante, insaisissable, incompréhensible. Sa difficulté à communiquer avec la réalité est la conséquence de la solitude qui devient l'enveloppe corporelle de l'« ennuyé ».

À ce brouillard est liée la terre par sa capacité à rendre l'eau trouble. C'est donc une communauté de sens que le brouillard crée avec la terre et sa propriété altérante. À l'instar de la boue, le brouillard et la terre évoquent une possibilité de dégradation, de mutation d'un état vers un autre. Voilà ce qui provoque la « nausée » des personnages : un état de souillure des choses, un empêchement des choses qui ne sont pas ce qu'elles montrent. Le brouillard crée donc – pour reprendre l'expression de Michèle Raclot appliquée à la neige – « la décoloration de tout le paysage »²²³. Le paysage se décolore plus avec le brouillard qu'avec la neige parce que le brouillard est comme une vitre ternie à travers laquelle le personnage regarde. Et c'est exactement cette vitre ternie qui est à l'origine de son ennui, car l'« ennuyé » ne perçoit pas la réalité telle qu'elle est vraiment, tout le laisse indifférent car il attend quelque chose d'autre de la vie qu'il serait incapable de définir.

²¹⁸ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2009, coll. « Quadrige – Grands textes », 1434 pages.

²¹⁹ Alberto Moravia, *L'Ennui*, Paris, GF Flammarion, 1986, p. 109.

²²⁰ *Ibid.*, p. 109.

²²¹ Gaston Bachelard, récapitulant la pensée de Lessius dans l'*Art de vivre longtemps* (p. 54), écrit : « Par conséquent, les bilieux, les mélancoliques, les pituiteux et les sanguins seront respectivement caractérisés par le feu, la terre, l'eau et l'air » (*L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de poche, [1942], coll. « Biblio essais », 1993, 221 pages, pp. 10-11). Il ne fait que reprendre la théorie des humeurs d'Hippocrate, selon laquelle le corps est constitué des quatre éléments devant chacun cohabiter de façon équilibrée pour le bien-être du sujet. Dès lors qu'une humeur (bile jaune, bile noire, lymphe, sang) prime, quatre tempéraments différents naissent : le bilieux est assimilé au feu, chaud et sec, le mélancolique (ou l'atrabilaire) à la terre, froide et sèche, le pituiteux (ou flegmatique) à l'eau, froide et humide, tandis que le sanguin est assimilé à l'air, chaud et humide.

²²² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 234.

²²³ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 43.

Dans cet ordre d'idée, nous suivons Gustave – piégé comme une bête – dans sa chasse aux petites-filles qui sautillent, comme il les appelle :

Sûr que personne ne pouvait le voir, il se mit d'abord à quatre pattes, comme une bête, et bientôt, avec d'innombrables précautions, s'étendit sur le ventre, le visage dans les feuilles mortes. Au plus profond du silence, il entendait sa respiration haletante et sa tête se noyait dans l'odeur de la terre²²⁴.

La comparaison au monde animal (« quatre pattes », « bête », « haletante »), si fréquente dans ce roman, met en exergue ses pulsions : comme un animal il ne sait y résister malgré sa conscience de l'immoralité de ses désirs. Le conflit entre sa conscience, représenté par son visage dans les feuilles mortes, et son corps, ses désirs (il est couché sur le ventre) affleure dans cette scène par la peur de tout ce qui représente la justice et par sa mauvaise conscience. La terre et son odeur représentent la personnalité : nous sommes de terre, c'est ce qui nous porte, mais aussi c'est ce par quoi nous sommes nés. C'est ce qui semble indiquer l'association avec l'élément eau, par l'emploi du verbe « noyer » : sa création est de l'ordre de la souillure morale.

La dégradation de l'être est aussi présente dans *Adrienne Mesurat* : la pluie tache ses vêtements, ses chaussures²²⁵, ses bas de robes courent le risque d'être crottés²²⁶ et « une eau boueuse coul[e] au bas des trottoirs »²²⁷. Ce n'est toutefois pas la même dégradation que dans le roman précédent. Ici, Adrienne est souillée par sa fréquentation avec Léontine ainsi que par un ennui qui l'enlise, visqueux. Lorsqu'elle est poursuivie par l'ouvrier à Dreux, puis qu'elle le cherche dans les rues, elle remarque « le bas de sa robe de serge noire que la boue avait tachée »²²⁸. Sa dégradation est une dégradation par le contact avec autrui : son amitié avec Mme Legras, le parricide, la folie, et dans ce passage son éducation et les soupçons injustifiés de courir la rue qui se sont collés à elle alors qu'elle n'était pas coupable. L'innocente qui devient coupable est donc une des dégradations du roman.

« L'âme est prisonnière du corps comme l'eau est prisonnière de la boue »²²⁹, pense le protagoniste de *Si j'étais vous*, emprisonné dans le corps de M. Fruges. Cette

²²⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 359.

²²⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 364 : « Dans l'antichambre elle frappa des pieds une ou deux fois, et pénétra au salon après s'être essuyé les chaussures ».

²²⁶ *Ibid.*, p. 375 : « Il pleuvait. En robe de toile, elle se crotterait sûrement... ».

²²⁷ *Ibid.*, p. 365, ainsi qu'à la page 372 : « L'eau coulait le long du trottoir, boueuse... », 383 : « La pluie tombait toujours, grossissant les rigoles d'eau boueuse... », parmi tant d'autres.

²²⁸ *Ibid.*, p. 444.

²²⁹ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 941.

phrase résume bien le drame de tous les personnages greeniens. Ils s'enlisent dans l'ennui jusqu'à en devenir prisonniers, incapables de trouver une échappatoire valable. Un brouillard règne sur les choses car la conscience des personnages est embrumée, les empêchant de distinguer le vrai de l'illusion.

c) La neige : la promesse d'un possible :

Aspect important dans *Le Mauvais Lieu*, la neige apparaît dès l'arrivée de Louise au collège de Chanteleu. Il est d'ailleurs paradoxal que la neige – qui évoque habituellement la pureté – tombe autant dans un roman dont le titre soit aussi évocateur du vice et du Mal. Un tel paradoxe met en relief l'étrangéité de la petite fille dans le monde dans lequel elle évolue et l'impossibilité qui en découle d'y vivre.

[...] elle regardait un peu tristement la cour vide et s'aperçut qu'il neigeait. Ce ne furent d'abord que quelques flocons posant sur les pelouses un voile léger et la vieille femme sentit s'éveiller au fond d'elle-même un peu de joie mystérieuse remontée de l'enfance à la vue de cette blancheur qui flottait dans l'air et obscurcissait un instant le jour avant de couvrir la terre. Au bout d'un quart d'heure les toits et le gazon resplendissaient [...].
[...] Elle regardait malgré elle, fascinée par la disparition du sol sous cette nappe et des souvenirs lointains lui revenaient comme pour taquiner sa vieillesse. Elle avait connu l'émerveillement, elle avait battu des mains devant la neige. À présent elle trouvait cela sinistre²³⁰.

La neige est liée – dans ce passage – à la jeunesse et aux souvenirs enfantins. La directrice du collège découvre que sa jeunesse s'en est allée, d'où sa jalousie envers les jeunes filles du collège. La neige est liée à la temporalité puisqu'elle ramène la directrice à son enfance, mais aussi à l'isolement intérieur. En effet, celle-ci se sent seule tant physiquement que moralement : la cour est « vide » et la neige recouvre le paysage. Cette fonction isolante de la neige renforce l'autarcie de la communauté. Consciente du louche qui règne entre les relations adultes – enfants, puisque elle-même en a fait l'expérience avec Marthe Réau, le décor se mue en lieu « sinistre », comme si les passions s'étaient transférées sur le décor. En outre, remarquons que plus la couche de neige s'épaissit plus le personnage paraît absorbé, envahi par le côté sombre de la neige et son inadéquation avec l'espace. Au début, l'idée de légèreté et de beauté est exprimée par « voile léger », qui devient – description moins flatteuse et plus pesante – une « nappe ». La délicatesse (« quelques flocons », « posant », ou « voile léger ») est à mettre en parallèle avec l'idée de pureté enfantine et d'excitation juvénile face à la neige. Ainsi, l'extranéité de la

²³⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 458.

directrice à son décor est mise en valeur puisqu'elle n'a plus la capacité de s'émerveiller. Peut-être comprend-elle maintenant combien ce temps d'intimité avec les enfants est fini et qu'elle doit laisser la place à la fraîcheur de Marthe Réau, fraîcheur représentée ici par la neige.

L'aspect enfantin s'illustre chez Louise, bien que teinté d'une volonté d'intimité évidente. En effet, Louise et Marthe regardent ensemble tomber la neige, mais tandis que Louise en est heureuse, Marthe tente de résister à ses attraits pour la petite fille :

Louise se tenait devant la fenêtre du petit salon, à côté de Mlle Réau et toutes deux regardaient, comme s'il se fût agi d'un prodige, les grandes étendues immaculées au-delà de l'étang qui restait noir. [...]
« Si cela continue, nous ne pourrons plus jamais sortir ! s'écria gaiement la petite fille. Alors je resterai ici pour toujours avec vous. »
Marthe Réau allait lui caresser les cheveux et retira presque aussitôt sa main. L'enfant s'aperçut de ce geste et demanda :
« Vous n'êtes pas contente ?
- Mais si. [...] Regardez plutôt les branches des arbres, on dirait qu'elles ont été trempées dans de l'argent. Je n'ai jamais vu neiger comme ça à Chanteleu²³¹. »

La participation émotive des deux personnages est identique car leur regard sur le manteau blanc est tout aussi enfantin. La pureté en est retenue, par l'emploi de l'adjectif qualificatif « immaculées », mais sa blancheur virginale est en totale opposition avec l'étang noir. La symbolique paraît évidente : l'étang représente l'énergie féminine stagnante, la passivité, la racine du mal et donc l'attraction trouble des adultes pour les enfants dont Louise. L'attraction de Marthe pour Louise doit rester en elle, dormante si l'on peut dire. Son geste de contention en dit bien long sur les conflits internes auxquels se livre continuellement Marthe Réau. Le changement de dénomination, de « petite fille » à « enfant » insiste d'autant plus sur ces conflits. La brillance couleur argent fait référence à la lumière de la Lune, astre féminin par son changement continu de forme. Ici elle semble prolonger la pureté du décor, faire ressortir la blancheur éclatante de la neige et l'innocence de l'enfant. Louise a en effet l'innocence de son âge et ne comprend peut-être pas totalement combien son attirance pour Marthe peut réveiller en elle des pulsions inassouvies. Sa volonté de rester pour toujours avec elle est une image de la neige qui indique l'infini, la volonté de rester enfant dans l'âme à cause ou grâce à l'innocence que cela implique. De plus, la brillance rappelle la réflexion des choses. Par exemple, le marbre brille comme si les personnages étaient sur de l'eau : l'illusion des choses est

²³¹ *Ibid.*, p. 459.

évoquée par ces brillances, illusion qui invite à penser qu'il y a autre chose derrière l'apparence, que la petite fille doit décrypter pour accéder au mystère.

L'infini évoqué par la neige se retrouve dans *Minuit* :

À travers les rideaux de mousseline, elle voyait le jardin couvert de neige, les allées confondues avec la grande pelouse sous une nappe dont l'éclat blessait la vue. Aux yeux de la jeune fille, cette neige avait quelque chose d'impénétrable, comme l'obscurité d'une nuit épaisse, car derrière cette blancheur il y avait encore des abîmes de blancheur que son regard n'atteignait pas ; et il lui semblait que le petit salon était rempli de cette lumière étrange que la terre renvoyait au ciel. Tout changeait autour d'elle. Elle ne pouvait dire comment ; ce qui était vrai demeurait vrai, mais d'une façon différente, le monde devenait plus léger, plus fragile²³².

La neige permet l'infini car elle rompt les barrières, les frontières : plus matériellement elle empêche la distinction des allées avec la pelouse. Cet abaissement des frontières permet d'envisager l'infini, la possibilité d'un ailleurs, d'un monde différent qui rompt avec les codes du monde dans lequel vit Élisabeth. Cela semblerait indiquer la possibilité du rêve comme vie : c'est en apparence la solution de la jeune fille dans un monde où elle est étrangère, avec qui elle ne réussit ni à communiquer, ni duquel elle n'est comprise. Il y a en effet dans cet extrait, comme l'analyse Maria Pia Forchetti, une corrélation entre la construction textuelle et la signification thématique : « le forme della duplicazione (dietro un biancore c'è un altro biancore) e della circolarità (la luminosità discesa con la neve sulla terra viene rinviata al cielo) disegnano l'inconoscibile del mistero »²³³. De fait, l'accès au mystère est rendu possible par la neige qui – par son aspect merveilleux – invite à une réécriture du monde. Si l'éclat de la neige blesse la vue, c'est parce que peu sont initiés à ses mystères, peu la comprennent et sont capables de l'appréhender avec les yeux de l'enfant²³⁴. L'antithèse aveugle / voyant, qui s'exprime par l'emploi de vocables évoquant le blanc et le noir (respectivement « neige », « blancheur » deux fois contre « impénétrable », « obscurité », « nuit épaisse », « abîmes ») rappelle

²³² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 458.

²³³ Maria Pia Forchetti, « 'Rêveurs de maisons'. 'Rêveurs de rêves'. I castelli della notte di Julien Green », in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, Gianfranco Rubino, Carlo Pagetti (eds.), Rome, Bulzoni, 1988, pp. 123-151, p. 138).

²³⁴ Seul l'enfant peut voir, nous explique Julien Green, parce qu'il est touché d'un don mystique : « Je crois que Dieu agit fortement sur l'enfance des hommes. Il y a là quelque chose que je ne puis qu'entrevoir, mais dont je suis persuadé. La petite enfance est une période de grâces à peu près continuelles, me semble-t-il. C'est à ce moment là vraiment que Dieu intervient le plus visiblement, si l'on peut voir – mais on ne voit que si l'on est attentif. L'enfant seul pourrait porter témoignage s'il en était capable. Il ne l'est pas, mais devenu homme, il peut se souvenir de certaines minutes qui ont compté, certaines minutes où il y a eu une rencontre avec Dieu. [...] L'homme peut en parler, à condition qu'il redeviennne l'enfant qu'il était. C'est là le point capital » (Stanislas Fumet, « Julien Green : « Ce que j'ai voulu faire, c'est mon examen de conscience » », in *Œuvres complètes III*, cité, p. 1517).

qu'il faut être doué de vision pour appréhender le monde dans sa réalité. Rappelons que M. Bernard se fait passer pour aveugle, que les habitants de Fontfroide – comme l'écrivent Robert de Saint Jean et Luc Estang – « vivent la nuit afin de mieux saisir le sens caché de ce que nous voyons le jour dans des conditions de vision très imparfaites »²³⁵. C'est exactement l'expérience que fait la fillette ici en offrant un regard neuf au monde qui l'entoure, et son expérience de la musique en est l'illustration la plus probante : « c'était comme la neige où le regard se perdait »²³⁶.

De plus, la neige crée une atmosphère particulière, propre à l'humanisation de l'être, d'un être dont le cœur semblait aride :

Une neige fine tombait doucement sur les branches des sapins avec un son à peine perceptible. L'air froid pénétrait dans la chambre à grands flots, comme une rivière. Elle respira longuement, avec délices. Que tout cela était bon, cette fraîcheur sur sa peau, cette neige silencieuse qui semblait bénir la terre ! Une immense tristesse l'envahit²³⁷.

Combien ces instants sont rares ! La sensualité de la jeune fille affleure, tandis qu'elle prend conscience de la beauté de la nature et non plus de son aspect quantifiable et de sa capacité à être possédée. La douceur du moment s'exprime par le vocabulaire tel que « douceur », « à peine perceptible » mais aussi à travers la sonorité. Les chuintements (« neige », « doucement », « branches », « sapin », « son », « perceptible », etc.) évoquent la neige qui tombe. Par ailleurs, la métaphore de la rivière indique l'énergie primaire, la vitalité et le besoin de renouveau. Telle est la raison pour laquelle cette vue, après un moment de douceur, provoque la tristesse d'Emily : elle se rend compte qu'elle n'aura jamais ce qu'elle veut, Mont-Cinère, l'amour du pasteur, un avenir à sa guise. Elle n'est en effet « pas comme les autres »²³⁸, comme elle le déclare elle-même et son ennui l'entraîne vers le fond, inexorablement. Les moments de joie, de calme et de paix ne sont pas assez longs pour être vécus pleinement, car l'« ennuyé » est face à une perte de sens. Il ne sait ce qu'il désire, et dès lors il lui est difficile d'appréhender le monde sans être dans l'erreur.

En outre, la neige force la séquestration des personnages. En empêchant tout moyen de communication terrestre, la neige appelle à l'isolement, qu'il soit collectif ou non. Comme l'écrit Kathryn Eberle Wilden, l'évocation de la neige est fréquemment

²³⁵ Robert de Saint Jean, Luc Estang, *Julien Green*, Paris, Seuil, 1967, coll. « Ecrivains de toujours », p. 62.

²³⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 465.

²³⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 220.

²³⁸ *Ibid.*, p. 219.

suivie de l'incommunicabilité²³⁹. « La neige tombait sans arrêt, étouffant tous les bruits de l'extérieur et l'on avait l'impression que ce silence pénétrait jusque dans les murs du château »²⁴⁰ : le silence qui s'installe isole tant physiquement que moralement. Les bruits sont « étouffés », comme sous l'effet d'une neige au pouvoir séquestrant, qui empêche aussi la communication de l'extérieur vers l'intérieur, pour ne pas troubler l'instant d'intimité entre les deux personnages. Cette séquestration est néanmoins à double tranchant : d'une part elle permet – comme l'écrit Giovanni Lucera dans les notes – de protéger Louise de son oncle, mais d'autre part elle l'expose encore plus au danger qui rôde au château. Kathryn Eberle Widgen analyse de façon pertinente la neige et crée un parallèle avec le langage. Selon elle, la neige représente « ce que tous souhaitent imposer à la vérité : qu'elle s'exprime en mots »²⁴¹. Mais la relation est impossible car dans ce roman la vérité est cachée par les mots, personne ne dit exactement la vérité, tout comme la neige cache le paysage, puis Louise. La capacité isolante de la neige n'a pas que des illustrations positives : rappelons qu'elle isole cruellement Emily et qu'elle accentue le silence, l'incommunicabilité entre sa mère et elle : « contre les fenêtres de Mont-Cinère les branches alourdies des sapins étaient immobiles. Plus un son n'arrivait de la campagne silencieuse »²⁴². La nature est immobilisée, givrée, tout comme les relations entre les personnages n'arrivent pas à s'améliorer. Il est évident que le froid qui règne est l'image du froid qui règne entre la mère et sa fille. Comme la maison est froide, il manque terriblement de chaleur dans cette famille.

Ainsi, l'isolement des personnages les rend misérables, quasiment sans divertissement, provoquant l'ennui : « sortir n'étant pas permis par la directrice qui redoutait que les élèves ne prissent froid, la neige qui ne cessait de tomber faisait de Chanteleu une prison où s'installait l'ennui »²⁴³. L'enneigement greenien peut en cela être rapproché des paysages enneigés de *Un roi sans divertissement* de Giono. En effet, dans ce roman l'auteur met en relief les conséquences de la neige sur les personnages : en restant cloîtrés chez eux pour fuir l'angoisse et la solitude de la neige, les personnages se découvrent tels qu'ils sont vraiment. La neige est tentatrice, elle incite par exemple Langlois à faire couler le sang de l'oie sur la blancheur de la neige, contraste qui montre

²³⁹ Kathryn Wildgen, *Julien Green : the great themes*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1993, 236 pages, p. 120 : « An evocation of the snow is frequently followed by a description of the failure to communicate that is beginning to take over the school ».

²⁴⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 459.

²⁴¹ Kathryn Wildgen, *Julien Green : the great themes*, cité, p. 120 : « [the omnipresent snow] comes to represent that which all wish to impose on the truth : expression of it in words ».

²⁴² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 156.

²⁴³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 460.

que l'homme ne peut pas se réfugier dans la nature à l'abri de ses instincts cruels. La nature devient une sorte de complice car elle fait ressortir le côté barbare de l'homme, provoque son animalité comme miroir de son ennui existentiel. L'hiver est par excellence la saison de l'ennui : la neige qui le représente symbolise l'uniformité de l'ennui, les habitudes, l'isolement, la solitude, et donc la nature dénature l'homme. Chez Green, ces éléments sont présents, même si la cruauté de l'homme est exprimée moins clairement et s'illustre plus dans des pulsions inassouvies, retenues, que dans des meurtres violents.

Aussi, c'est dans cette pureté de la neige, dans un monde rendu merveilleux, dans la promesse d'un possible, que Louise disparaît, comme avec l'assentiment de cette même neige : « Aucune trace de pas ne se voyait dans la neige qui effaçait tout²⁴⁴ ». Les masques tombent, les pulsions affleurent à la surface en même temps que la neige – maléfique mais complice – se retire : Marthe Réau est plus qu'affectée de cet évanouissement de la fillette et court « dans les couloirs comme une folle »²⁴⁵, tandis que Fernande, muette, attend que sa bien-aimée revienne. À propos de la complicité de la neige, le narrateur écrit : « La neige, comme si elle eût accompli sa mission, cessa de tomber »²⁴⁶. Cela laisse deviner d'une part une sorte de connivence entre la nature et la fillette puisque la neige l'aide à disparaître en effaçant ses traces ; et d'autre part que Louise semble faite de neige, de matière évanescence, de rêve, comme si au final elle n'était qu'une illusion des adultes recherchant ce qui n'existe plus. C'est en tout cas ce que la phrase finale semble indiquer : « Mais chercher l'enfant par les chemins obscurs de notre monde était bien inutile. L'innocence avait disparu dans ce qui lui ressemblait le plus : la neige »²⁴⁷. La neige est – pour reprendre la belle expression de Wolfgang Matz – le « sceau de l'innocence »²⁴⁸.

Ainsi, la neige n'est pas si étrangère à l'ennui des personnages puisqu'au final elle contribue à son apparition. En effet, sa puissance isolante est telle que le personnage est démuné et a pour unique solution de rester chez lui et affronter l'atmosphère glacée de sa famille. En refaisant vivre l'excitation enfantine, la neige lui fait confronter son passé, son enfance avec les yeux de l'enfant qui – par leur pureté – posent un autre regard sur le monde²⁴⁹. Cette perception différente du monde prouve que l'« ennuyé » n'a plus la

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 466.

²⁴⁵ *Ibid.*.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 468.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 476.

²⁴⁸ Wolfgang Matz, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, traduction : Jeanne Étoré, Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Arcades », 189 pages, p. 117.

²⁴⁹ En effet, l'enfance est la période du regard, de l'exploration dénuée de tout jugement « pervers » par l'éducation. Le décor enfantin est celui où les choses gardent leur contingence et ne seront jamais épuisées, comme l'analyse Véronique Nahoum-Grappe (« Les premières expériences de perception au cours de

capacité naturelle de voir le monde avec d'autres yeux que ceux d'un ennui éprouvant. Cet ennui les empêche de voir ce que le monde a de nouveau, et la neige en est la métaphore : en recouvrant la nature de l'uniformité désolante de son manteau, elle mime l'ennui car elle est le signe – pour un temps – de ce que les choses ont d'immuable. La promesse d'un possible est bien mince et implique un changement des personnages, de leur appréhension du monde, sans lequel leur fin sera funeste.

d) Le feu : la violence de la destruction :

Le feu est le seul élément à réunir dans son sein les deux concepts de bien et de mal. En effet, selon Gaston Bachelard²⁵⁰ et comme nous serons amenés à le voir, il est d'une part violence, possession et destruction ; mais d'autre part, par le confort et l'intimité qu'il génère, il est aussi douceur et plaisir.

Que *Mont-Cinère* soit le roman du feu, cela est évident, et cela, dès son titre. Le tableau préféré d'Emily est d'ailleurs éloquent : l'*Aurore*²⁵¹ porte dans son titre l'idée d'embrasement du ciel et donc de feu. Lorsqu'Emily en parle à la directrice, elle le décrit « avec des termes pleins de chaleur »²⁵² en rêvant du jour où elle sera propriétaire de Mont-Cinère : le feu ne va pas sans l'idée de possession. En effet, dès les premières pages, le lecteur comprend que le feu, qui s'exprime pour l'instant par la cheminée et les bûches, est l'image de la sécurité matérielle et de la possession. Emily explique à sa grand-mère que Mrs. Fletcher « économise son bois »²⁵³ et se plaint de son avarice en demandant à sa grand-mère si un jour elle sera propriétaire de cette demeure. Cet aspect du feu comme possession, mis en relation avec l'idée d'avarice de la mère laisse entrevoir, selon les

l'enfance s'accrochent à la surface matérielle de ce qui est perçu. Les voir, les toucher, les lancer, les détériorer ne suffit pas à épuiser leur présence », Véronique Nahoum-Grappe, *L'Ennui ordinaire - Essai de phénoménologie sociale*, cité, p. 249). Aussi, à la différence des adultes pour qui le sens et le jugement représentent finalement des limites dans la perception de la réalité et entraînent donc l'ennui, les enfants transforment le temps de l'attente imposé en une expérimentation de soi « qui met en place pour toujours une forme particulière de perception des choses » (*Ibid.*, p. 250). C'est sans nul doute la raison pour laquelle Louise et Élisabeth semblent se soustraire – ne serait-ce que provisoirement – à l'ennui des adultes.

²⁵⁰ « Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal » (Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Folio Essais », n°25, 190 pages, p. 23).

²⁵¹ Ce tableau provoque une réaction sensuelle en la jeune fille qui la contemple : « La jeune fille ne comprend pas pourquoi les personnages mythologiques du tableau lui font éprouver cette émotion étrange, et comme l'héroïne de *Minuit*, elle s'autorise un jour d'ennui à contempler hardiment ce tableau « dont la vue la gênait » jusque-là, et qu'elle se « défendait de regarder » sous peine de se sentir « travailler de remords » tandis que sa pensée s'égare vers le jeune Frank Stevens ! » (Michèle Raclot, « Fonction esthétique de l'objet insolite dans l'œuvre romanesque de Julien Green », in *De l'objet à l'œuvre*, Gisèle Séginger (éd.), Strasbourg, PUS, 1997, p. 82). Quel meilleur tableau pour symboliser la violence du désir qui couve en la jeune fille, désir et de possession matérielle, et de possession physique ?

²⁵² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 222.

²⁵³ *Ibid.*, p. 105.

notes, l'incendie comme dénouement. La possession qu'évoque le feu est ensuite abordée lors de la projection dans l'avenir d'Emily et sa grand-mère. Les yeux d'Emily deviennent comme du feu, « fiévreux »²⁵⁴ et elle rêve que « dans chaque pièce, il y [ait] de grands paniers pleins de bûches, [...] comme autrefois dans la salle à manger, et [que] le feu [brûle] aussi longtemps »²⁵⁵ qu'il lui plaira. Le lien entre possession et feu est donc clairement exprimé, afin de s'opposer le plus possible à sa mère et de mettre au feu ses économies. C'est aussi ce qu'annonce la lettre qu'elle s'écrit : « s'il lui plaît de vendre nos meubles, [...] de mettre le feu à la maison [...] ? [...] Et maintenant, je vous imagine, heureuse fille ! assise devant un grand feu de bûches dans la salle à manger »²⁵⁶. Son obsession du feu n'est pas étrangère à la possession rêvée, Emily s' imagine maîtresse des lieux, et l'image récurrente en est le feu, comme si pour posséder il fallait brûler. Le feu est ainsi – selon Gaston Bachelard – un « désir de changer, de brusquer le temps »²⁵⁷. Cette possession qui conduira à la destruction est en quelque sorte un renouvellement pour Emily, car dans sa rêverie elle désire tout changer, que ce soit les habitudes mais aussi les objets. Par ailleurs, le soin exagéré qu'Emily fournit au chapitre XXVIII après sa dispute avec sa mère afin d'enlever tout résidu d'eau est bien la preuve que son désir de possession accroit :

Emily ferma la porte à double tour et se mit à éponger les briques de la cheminée ; l'eau avait coulé jusque sur les premières lattes du parquet et dégouttait encore des bûches noircies et luisantes. Elle dut tordre plusieurs fois, par la fenêtre, les linges dont elle se servait ; enfin, lorsqu'elle eut bien essuyé la pierre, elle fit flamber des journaux dans l'âtre et mit ce qui restait de fagots sous les bûches. La trappe baissée, elle se coucha à plat ventre et, pendant quelques minutes, souffla de toutes ses forces sur les brindilles qui s'éteignaient et se ranimaient à tout moment. Brusquement le feu reprit. Elle se releva heureuse du succès de ses efforts comme s'il en présageait d'autres plus importants²⁵⁸.

Le feu, c'est-à-dire Emily comme nous le verrons, vainc l'eau, Mrs. Fletcher : c'est le sens symbolique de ce passage qui peut être prolongé par l'idée de possession. En effet, s'il importe autant que le feu reprenne, c'est parce qu'elle gagne la bataille sur sa mère, et donc c'est annonciateur de sa victoire avec Mont-Cinère. En permettant au feu de reprendre, Emily s'assure qu'elle est capable un jour de posséder Mont-Cinère car elle est la plus forte et personne ne pourra lui résister. Le feu est donc le miroir des passions

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 155.

²⁵⁷ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cité, p. 39.

²⁵⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 216-217.

d'Emily, car il est violent, il reprend malgré tout : malgré les obstacles, il est aussi déterminé qu'Emily. Gaston Bachelard déclare en effet que « la création du feu est associée à une semblable violence : le feu est le phénomène objectif d'une rage intime, d'une main qui s'énervé »²⁵⁹. Les différents types de feu (doux, mutin, violent) sont tous liés à « une psychologie initiale des désirs et des passions »²⁶⁰ : c'est tout à fait exact dans chaque roman, le feu est le miroir des pulsions des personnages.

De plus, dans ce roman le feu illustre le manque de chaleur entre les personnages. Aucune intimité ne règne – si ce n'est, celle, fausse, entre la grand-mère et Emily – et chaque personnage est vu selon les dépenses qu'il entraîne. Ainsi, accueillir sa mère coûte pour Mrs. Fletcher, car ses « feux de bois l'obligeaient à faire des dépenses »²⁶¹, et malgré leur relation mère-fille, Mrs Elliot ne peut que déplorer l'avarice et l'indifférence de sa mère²⁶². Il est évident que la mère ne vit que pour économiser, cela est son plaisir personnel, et ce plaisir en devient une vraie habitude qu'il ne faut pas contrarier en demandant du feu alors que cela n'est pas le moment. On se rappelle à ce sujet la scène où Mrs. Fletcher tente de résister discrètement à la demande de sa mère car elle n'a pas le courage de lui refuser :

La demande de sa mère la contrariait beaucoup ; d'ordinaire on n'allumait le feu dans la chambre de Mrs. Elliot que les premiers jours de novembre ; elle-même s'en passait tout l'hiver. [...]

Un quart d'heure plus tard, Mrs. Fletcher revint avec des bûches et de la bourrée. D'un coup de pied elle referma la porte et maugréa quelque chose entre ses dents. [...] elle se releva et fit descendre la trappe avec fracas. [...] Elle évitait de tourner les yeux vers sa mère et se sentait tellement indignée de ce qu'elle nommait intérieurement les exigences de cette vieille femme qu'elle en oubliait presque son appréhension d'une dispute avec elle et se retenait pour ne pas l'insulter.²⁶³

Mrs. Fletcher met en avant ses sacrifices continuels, ce qui est ironique, car c'est elle qui s'impose ces règles alors qu'elle n'est pas ruinée. Tandis qu'elle essaye d'être en position de supériorité afin de se donner de l'importance (pour cela elle se donne la responsabilité de décider quand allumer la cheminée), Mrs. Fletcher est en position d'infériorité : ses gestes brusques (« d'un coup de pied », « maugréa », « avec fracas » et « indignée ») ne sont que de la poudre aux yeux pour persuader sa mère de sa supériorité. En effet, elle appréhende une dispute car elle sait pertinemment qui aura le dernier mot, et

²⁵⁹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cité, p. 69.

²⁶⁰ *Ibid.*.

²⁶¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 115.

²⁶² « Regarde le feu qu'elle me donne, à moi qui suis malade, et qui suis sa mère, reprit-elle. Un feu de pauvres, deux bûches qui fument sur un peu de braise. » (*Ibid.*, pp. 127-128).

²⁶³ *Ibid.*, p. 136.

n'ose pas la regarder. Son mépris est néanmoins sincère, sa mère est appelée « vieille femme » et son envie de l'insulter est bel et bien présent. Son obéissance est une humiliation de plus qui vient lui rappeler qu'elle n'est pas totalement la maîtresse des lieux et qu'elle doit supporter une autre adulte à qui elle doit respect. En outre, la relation d'Emily avec sa mère est tout autant électrique à cause des économies dont le feu est la première image. Emily prend de l'assurance et au lieu d'accepter sans rien dire, elle brave sa mère : son utilisation de l'humour permet de rendre ses piques plus acides. Aussi demande-t-elle un jour si elles auront du feu²⁶⁴, comme s'il se fut agit d'un luxe et que la décision n'en incombait pas à la mère. Cela lui permet évidemment de nier tout pouvoir de supériorité sur sa fille qui se libère progressivement de sa domination en s'affirmant comme un feu qui couvait des années et est prêt à crépiter de toutes ses forces.

Ce manque d'intimité lié à l'absence du feu symbolise l'aridité dans les cœurs des personnages et dans leur incapacité à tisser des liens familiaux. Dans *Minuit*, Élisabeth arrive à Fontfroide et reste dans une pièce quasiment vide, sans aucune chaleur qui lui indique qu'elle est bel et bien étrangère et qu'il y a plus important dans cette demeure que de créer des liens avec autrui : « Il y avait aussi une chaise de paille, frileusement placée devant l'âtre d'une haute cheminée de brique où ne brûlait pas le moindre tronçon de bûche ; et c'était tout »²⁶⁵. La personnification de la chaise met en évidence la solitude dans laquelle se trouvera la petite fille qui sera rarement amenée à rencontrer du monde ainsi que le manque de chaleur dans les rapports humains entre les personnages. Le feu permet donc d'insister sur la déshumanisation des êtres qui sont incapables de trouver la paix et l'amour familiaux. Ce feu, qui sert aussi bien à manger qu'à subsister dans une atmosphère froide est alors le symbole de la privation du héros de tout amour familial. En effet, la famille nie au personnage ces deux besoins vitaux, qui passent par le feu. La famille est ainsi bien loin de l'image chaleureuse qu'elle véhicule avec elle.

Nous le constatons dans *Adrienne Mesurat* : le feu de soufre qu'elle allume a un but de purification, ce qui prouve que sa sœur est perçue comme l'objet d'une contamination possible. « Elle prit une allumette, la frotta sous le marbre de la cheminée et mit le feu au petit tas de poudre jaune qui dégagea aussitôt des volutes de fumée âcre »²⁶⁶. Le soufre jaune symbolise – selon le dictionnaire des symboles – « l'égoïsme

²⁶⁴ « Aurons-nous du feu ici, aujourd'hui ? » (*Ibid.*, p. 173).

²⁶⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 497.

²⁶⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 374.

orgueilleux qui ne cherche la sagesse qu'en soi »²⁶⁷. C'est en effet le cas d'Adrienne qui n'est point affectée par le départ de sa sœur car celui-ci lui permet la libre jouissance de sa chambre et surtout de la vue plongeante chez le docteur. De plus, la fumée du soufre est une anti-lumière satanique car elle est devenue ténèbres, symbole de la purification des coupables, de la culpabilité. Le feu purification qu'allume Adrienne peut donc tout à fait s'appliquer à elle-même.

Pour en revenir à *Mont-Cinère*, un contraste existe entre les demeures d'Emily et de Frank, chez qui, à chaque visite, la cheminée est toujours fournie. Lors de la première rencontre entre le futur couple, le feu est allumé, mais « une grosse bûche brûlait péniblement sur un lit de cendres »²⁶⁸. D'une part le feu qui ne prend pas symbolise le manque de virilité de Frank, qui n'a pas la violence de caractère masculine et qui paraît soumis ; d'autre part le lit de cendres indique toutefois que cette apparente soumission n'est qu'illusoire et que la vitalité masculine de Frank va se réveiller, comme le lecteur le vérifiera à la fin lorsqu'il résiste à son épouse au sujet de la demeure. Ce manque de virilité est aussi sexuel²⁶⁹ : il indique une impuissance de Frank (puisque le feu s'allume difficilement et est faible), ce qui est confirmé par la lecture que fait Mircéa Eliade ou les significations universelles de cet élément. Ici, pas de frottement qui évoque l'acte sexuel, mais une évidente référence à la masculinité absente de son « géniteur ». Emily n'y voit donc que du feu à propos de son futur mari, obsédée par le fait qu'il se chauffe correctement. Le feu chez lui appelle clairement l'idée de sécurité matérielle et de refuge : Emily se plaît bien dans la maison, « dans la chaleur de cette pièce »²⁷⁰ et après la visite de Sedgwick, elle ne rêve que de « s'asseoir près du feu et réfléchir aux mille projets que son esprit formait et abandonnait infatigablement »²⁷¹. En fait les seuls moments où elle

²⁶⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 901.

²⁶⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 120.

²⁶⁹ Le feu a toutefois une valeur sexuelle indéniable : dans *Le Malfaiteur*, par exemple, alors que le père de Jean cherche M. Pâris dans un quartier peu recommandable, il regarde le ciel « couleur de flamme » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 286) comme si le ciel était le miroir des mauvaises pulsions de l'homme.

²⁷⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 121.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 169-170. Voilà un aspect du feu que Bachelard mettait en lumière, la rêverie devant le feu. « Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. [...] Sans doute le feu réchauffe et réconforte. » (Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cité, pp. 36-37). C'est en effet la valeur du feu pour Emily. Grâce au feu elle trouverait le réconfort qu'elle ne trouve pas chez sa mère, mais aussi il lui permettrait, par le délaissement, le repos auquel il invite, à rêver à sa future possession de la demeure. Il est ainsi le synonyme d'un changement, d'une nouvelle ère qui pourrait débiter si Emily était propriétaire des lieux. Gaston Bachelard écrit qu'il « suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. [...] Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement » (*Ibid.*, p. 39). Voilà la valeur du feu : c'est en effet au changement auquel rêve la jeune fille devant son feu, et, fascinée par ses flammes, elle réalise dans ses rêveries le renouvellement de la demeure sous sa direction.

pense à Frank sont ceux où elle passe devant chez lui et où elle note qu'il n'est pas dans la même misère qu'elle car il se chauffe au feu. C'est donc l'aspect matériel qui l'attire car avec ce mariage elle aura d'une part l'usufruit de la demeure et d'autre part la gestion des frais. Sa pensée « au moins ils ont du feu »²⁷² prouve bien que ce n'est sûrement pas l'amour qui dicte ses actes.

Ainsi, le feu génère un certain confort et une intimité par la chaleur qu'il procure. Il est « le symbole du repos, l'invitation au repos [...] Sans doute le feu réchauffe et reconforte »²⁷³. Sa vitalité dans la chambre de Mrs. Elliot aide à faire naître une relation apaisée et confiante entre la petite-fille et la grand-mère :

Le feu, entretenu sans cesse par les soins d'Emily, mettait une sorte de gaieté dans cette pièce d'ordinaire un peu triste comme toutes les pièces de Mont-Cinère, et portait les deux femmes à se parler avec plus d'affection que de coutume, et sans cette arrière-pensée de prudence qu'elles avaient encore parfois²⁷⁴.

Leur familiarité est provoquée dans un premier temps par la mise en confiance d'Emily, pour qui s'occuper du feu est une responsabilité qui l'amène directement à rêver d'être la propriétaire de Mont-Cinère et dans un second temps par l'ambiance joyeuse que le feu provoque dans la chambre. La communauté de sexe qui permet ce rapprochement est mise en valeur par « les deux femmes » qui n'indique plus aucune relation de pouvoir entre l'une ou l'autre. L'espionnage et la médisance sont donc momentanément oubliés autour d'un feu complice qui permet aux deux femmes de rêver sur Mont-Cinère. Il en est de même entre Mrs. Fletcher et Miss Gay qui – devant un bon feu alimenté par la première – se laissent aller aux confidences et aux conseils éducatifs :

De nouveau, elles parlèrent d'Emily. [...] [Miss Gay] continua ainsi quelques minutes, la mine satisfaite, la figure rougie par la chaleur de la digestion. [...] Mrs. Fletcher, assise sur une chaise, l'écoutait avec respect et ne la quittait des yeux que pour jeter, de temps en temps, des cendres sur les bûches, lorsqu'elle jugeait qu'elles se consumaient trop rapidement²⁷⁵.

Cependant, même les personnages les plus avares cèdent à l'appel du feu et à son confort : Mrs Fletcher cède à ce confort parce qu'elle est transie de froid. Son avarice n'a lieu d'être que lorsque les autres ont froid, pas elle :

²⁷² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 192.

²⁷³ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cité, pp. 36-37.

²⁷⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 139.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 243.

Pourtant, un après-midi qu'il gelait très fort, elle n'y tint plus. Il ne pouvait être question de coudre dans une pièce sans feu. Elle avait essayé de marcher rapidement d'un bout à l'autre de la salle à manger en soufflant dans ses doigts, mais des douleurs dans les jambes lui avaient fait cesser cet exercice. [...] Un instant, elle demeura dans un état d'incertitude fort pénible ; elle calcula qu'un feu lui coûterait près de vingt *cents* et recula devant cette dépense ; d'autre part, la perspective d'une heure ou deux passées dans la chambre de sa mère lui paraissait insupportable. Pourtant, elle souffrait trop ; ses dents claquaient²⁷⁶.

Le champ lexical de la douleur physique et morale (« douleurs », « pénible », « insupportable » et « souffrait ») prouve que Mrs. Fletcher ne résiste pas au feu car c'est pour son bien-être personnel. Elle ne veut pourtant pas faire passer son égoïsme pour tel qu'il est réellement : l'expression « il ne pouvait être question » semble indiquer que ce fait est imposé par quelqu'un d'autre, comme si elle voulait se décharger de ces dépenses supplémentaires. Antoine aussi satisfait ses besoins personnels en « sacrifiant » ses économies et ses habitudes : afin de conserver la sacro sainte partie de cartes²⁷⁷, il obtempère à la demande de Germaine d'allumer du feu. Par ces violations d'habitudes, les personnages sont ridiculisés et leurs manies n'en paraissent que plus méprisables car elles se font au détriment des autres membres de leur famille.

Ainsi, par l'atmosphère confortable et chaleureuse qu'il crée, le feu est prétexte à l'intimité entre les personnages, et leur permet donc une mise en confiance. Aussi Emily est-elle déjà mise en confiance par les « bons effets de la chaleur qui régnait dans cette pièce et goût[e] vivement le plaisir d'un changement apporté à ses habitudes »²⁷⁸, et il en est de même – par exemple – dans la nouvelle *Amours et vie d'une femme* : « Un grand feu égayait cette pièce aux tentures un peu sombre et répandait le léger parfum du bois vert qui se tord dans la flamme en égouttant sa sève »²⁷⁹. Dans *Le Mauvais Lieu*, l'ambiance créée par le feu chez Gertrude permet l'instauration d'un climat de confiance et de mystère qui endort la méfiance de Gertrude : « Dans le poêle de faïence les bûches se consumaient avec un petit bruit tranquille et plusieurs des chats ronflaient doucement »²⁸⁰.

Toutefois, directement lié à l'avarice de Mrs. Fletcher et au désir de possession dévorant de la fille, le feu exprime la violence contenue en cette dernière et la grand-mère à l'encontre sa mère. Lorsqu'Emily lui annonce de nouvelles restrictions qu'elle rapporte

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 185-186.

²⁷⁷ « Sans doute ce feu lui paraissait ridicule, extraordinaire, mais il consentait à violer la coutume, pour ne pas sacrifier une habitude qui lui devenait de plus en plus chère » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 366).

²⁷⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 139.

²⁷⁹ Julien Green, *Histoires de vertige* [1984], in *Œuvres complètes VIII (Amours et vie d'une femme)*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 647.

²⁸⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 339.

à Mrs. Elliot, celle-ci réagit violemment et subitement, comme si le feu qui couvait en elle explosait : « Tout à coup, elle quitta ce ton cajoleur et se rejeta brusquement dans le fond de son lit ; son visage changea et prit une expression de colère ; elle fronça les sourcils et fixant Emily des yeux s'écria d'une voix rauque »²⁸¹. Cette longue phrase, ponctuée de points-virgules, mime le rythme bref de cette explosion de colère comme un crépitement de feu. Les allitérations en [k] et [r] imitent parfaitement les craquements du feu : « tout à coup », « quitta », « cajoleur », « rejeta », « brusquement » ou encore « colère » et « rauque ». Par ailleurs, elle reprend sa discussion « avec chaleur »²⁸² et la colère qui se déverse sur sa petite-fille est d'une telle violence que ses manifestations physiques en sont accentuées : « Ses paroles devenaient confuses et sa langue s'épaississait. Elle fit un geste de ses deux mains comme pour cacher quelque chose dont la vue lui était odieuse. Enfin elle bredouilla avec un accent de frayeur »²⁸³. Cette réaction de la vieille dame annonce la folie qui la prend peu à peu. Sa capacité à parler est atteinte, et dans un sens, la violence précédant la folie²⁸⁴, le feu qui s'exprime par ses paroles annonce la folie dont elle sera la victime.

De surcroît, le feu est un instrument de domination d'Emily sur sa mère, mais également un moyen direct de s'opposer à elle. Michel Guiomar²⁸⁵ note à ce sujet que le feu devient un vrai allié : les scènes de confrontation physique se passent toutes devant la cheminée et Emily y a l'assurance de défier l'autorité comme si le feu permettait de capter le pouvoir d'autrui. Dès qu'elle revient du cimetière après la mort de la grand-mère, Emily se précipite dans la chambre de cette dernière et allume le feu :

Le lendemain, au retour du cimetière, la chambre de Mrs. Elliot fut la scène d'une querelle pénible et la jeune fille put se rendre compte que, malgré son ton doux et sa mine éplorée, Mrs. Fletcher n'avait rien perdu de cette violence qui formait le fond de son caractère. [...] Emily courut à la cheminée et jeta une poignée de fagots dans l'âtre.

« Que fais-tu là ? lui demanda sa mère qui entra derrière elle.

- Vous le voyez bien, répondit la jeune fille en baissant vivement la trappe ; et elle fit craquer des allumettes qu'elle glissa sous le bois en même temps qu'une feuille de papier.

[...]

- Tu brûles mon argent, s'exclama Mrs. Fletcher [...] »

²⁸¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 114.

²⁸² *Ibid.*, p. 115.

²⁸³ *Ibid.*, p. 115.

²⁸⁴ Ce point sera vu plus en détail ultérieurement, mais il suffit d'observer les mouvements de colère d'Adrienne Mesurat, ou encore ceux de Pierre-Marie et Casimir dans *L'Apprenti Psychiatre* pour s'en convaincre. Cette colère semble être un dernier soubresaut du personnage qui ne possède plus la réalité ou – du moins – qui n'en a pas la même conception que ses proches.

²⁸⁵ Michel Guiomar, « L'incendie de Mont-Cinère », in *Revue d'esthétique*, 1967, tome XX, fascicule 1, pp. 74-87.

La jeune fille prend son indépendance dès que la grand-mère n'est plus là, comme si elle se considérait adulte dès cette mort. Notons les gestes décidés et vifs de la jeune fille (« jeta », « courut », « vivement », « en même temps ») qui prouvent qu'elle a pris de l'assurance, tout comme la réponse à sa mère qui est une manière habituelle de l'affronter et de se moquer de son autorité en berne. En outre, ce feu de la colère et de l'affrontement pose de manière inconsciente l'idée de meurtre de la part de Mrs. Fletcher. Sous le coup de la colère, Emily demande à sa mère si elle souhaite sa propre mort, et cette dernière réagit de manière démesurée, comme si en effet elle en était coupable. Le feu attise la rivalité et la haine d'Emily ainsi que de sa mère : celle-ci écarte « d'un geste brusque »²⁸⁶ son voile, « arrach[e] son chapeau »²⁸⁷, parle « avec colère »²⁸⁸, d'un « air furieux »²⁸⁹ et lance « un regard de haine à sa fille »²⁹⁰. Sa dernière explosion de colère l'apparente à une bête : « elle répéta ce mot avec une espèce de férocité ; une petite écume bouillonnait aux coins de ses lèvres »²⁹¹. De plus, sa réaction démesurée montre qu'il s'agit non plus de faire des économies, mais de vaincre, de prouver qu'elle a toujours le pouvoir :

D'un pas rapide elle se dirigea vers la cheminée et avant qu'Emily eût pu deviner ce qu'elle voulait faire, elle lança une potée d'eau froide sur les bûches. Un grand bruit couvrit la voix de la jeune fille qui poussa un cri ; des torrents de fumée noire se répandirent dans la pièce et firent reculer les deux femmes. [...]
Sa main tremblante tenait le pot de porcelaine rose dont elle s'était servie, et, dans la fumée qui l'enveloppait encore et se dissipait lentement, elle ressemblait à une divinité hostile²⁹².

Le feu qui peut en quelque sorte être qualifié de vengeur – puisqu'il s'agit pour Emily de se venger aussi du pouvoir que s'octroie sa mère – ne résiste pas face à l'eau courroucée de Mrs. Fletcher. La fumée qui naît de cet affrontement inégal en forces symbolise d'une part l'aveuglement de Mrs. Fletcher qui n'a pas assez présumé des forces naissantes de sa fille et d'autre part l'étouffement évident d'Emily par l'atmosphère mais surtout par sa famille. En réalité Mrs. Fletcher a perdu son pouvoir et sa domination : sa main est encore « tremblante », comme si cet affrontement l'avait plus atteinte que ses paroles ne le montrent. Le bégaiement de sa réplique²⁹³ en témoigne, elle n'est pas assez dissimulatrice pour prétendre se mettre au même niveau qu'Emily. Jeter de l'eau sur le feu

²⁸⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 213.

²⁸⁷ *Ibid.*.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 213.

²⁸⁹ *Ibid.*.

²⁹⁰ *Ibid.*.

²⁹¹ *Ibid.*.

²⁹² *Ibid.*, p. 214.

²⁹³ « Écrire, écrire, bégaya Mrs. Fletcher, écrire à qui ? » (*Ibid.*).

de sa fille permet d'éviter la confrontation physique²⁹⁴ : par ce geste c'est comme si elle giflait Emily, d'où l'assimilation établie entre le feu – Emily et l'eau – Mrs. Fletcher. Comme l'analyse Pierre Masson dans son article sur le roman, « au fur et à mesure qu'Emily est gagnée par son rêve de puissance, qui correspond en fait à la progressive annulation de son intériorité, le feu, d'abord source de chaleur rassurante, se transforme en une image obsessionnelle et dévorante »²⁹⁵. C'est en effet le cas, d'où une assimilation progressive des personnages au feu. Du début à la fin du roman, Emily appelle constamment l'image du feu, car elle a dans ses yeux – par exemple – l'étincelle de cet élément. On y lit colère et violence réunies qui se notent aussi chez sa mère²⁹⁶ et qui annoncent un drame tout proche. Ainsi, les femmes du roman appartiennent au feu. Mrs. Elliot a toujours du feu dans sa chambre, seul feu autorisé par Mrs. Fletcher ; cette dernière refuse le feu, tandis qu'Emily rêve du feu. Ce sont d'ailleurs trois personnages dévorés par leur passion, qui dominant néanmoins les hommes : le mari de Mrs Fletcher ne pouvait opposer qu'un silence buté à la domination de son épouse, tandis que Frank aussi se réfugie dans le silence et la solitude face à sa femme. Ces deux hommes se rapportent à la terre : le père d'Emily est un géologue amateur, et Frank est jardinier. Le feu amplifie donc les passions, la sauvagerie des êtres et dévore tout ce qu'il y a d'humain en les personnages. Il représente ce qu'il y a de plus démoniaque dans un personnage.

De plus, le feu provoque une atmosphère de peur qui rapporte Emily à l'épisode de la mort paternelle.

Un long quart d'heure passa. La jeune fille regardait le feu et du bout de son tisonnier retournait la braise ou rassemblait en petits tas les derniers fragments de bûche qui se consumaient rapidement ; bientôt tout cela ne fut plus qu'une masse de cendres rouges dont beaucoup pâlissaient déjà. Elle pensa : « Je resterai ici jusqu'à ce que le feu soit complètement éteint. » Mais quelque chose qu'elle ne s'avouait pas la retenait dans son fauteuil ; elle avait peur dans cette chambre. Le vent dont elle entendait la voix confuse la faisait tressaillir. Des craintes superstitieuses la saisissaient et elle n'osait se retourner ni faire un mouvement²⁹⁷.

La lenteur de la scène, qui s'exprime par l'emploi de l'imparfait et d'une longue phrase pour décrire ses gestes, met en évidence l'ennui du personnage qui ne réussit pas à

²⁹⁴ D'ailleurs, que ce soit la mère ou la fille, toutes les deux résistent à l'envie de frapper : Mrs Fletcher « brandi[t] le poing » et Emily « saisit un tisonnier » (*Ibid.*, p. 216).

²⁹⁵ Pierre Masson, « *Mont-Cinère* ou la parole calcinée », in *Lectures de Julien Green*, Athens, Presses Universitaires de Géorgie, 1994, 186 pages, p. 109.

²⁹⁶ La ressemblance entre les deux personnages n'est pas évidente. C'est dans leurs yeux que s'opère le rapprochement : « Ses yeux s'ouvraient tout grands et une étincelle jaune, brillant au fond de ses prunelles noires, leur donnait une vivacité extraordinaire. [...] C'est dans ces moments seuls qu'un air de ressemblance se voyait entre elle et sa fille » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 76).

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 143.

lire et ne sait que faire en attendant. Ce moment la ramène à la scène de contemplation du père car d'une part elle se trouve dans sa chambre, et d'autre part, parce que les éléments lui font revivre cette scène. En effet, le vent lui rappelle le courant d'air qui donne un aspect fantastique à la scène de la mort²⁹⁸, et elle craint de se retourner par peur de voir son père dans une immobilité effrayante, dans la même posture que la mort lui avait imprimée. De plus, le gémissement²⁹⁹ du vent qui la fait tressaillir semble cristalliser toutes les craintes et la douleur qu'elle porte en elle. Le feu qui meurt rapidement lui rappelle donc la mort subite de son père : la rapidité est indiquée par les adverbes de temps « rapidement », « bientôt » et « déjà ». Comme si elle voulait accompagner son père jusqu'à la mort, elle reste jusqu'à la fin du feu, qui indique – en quelque sorte – la destruction effective du pouvoir paternel. Les cendres symbolisent le résidu du corps : le père est toujours présent dans cette chambre, malgré sa disparition.

Aussi, la manie d'Emily avec le feu est telle qu'à la fin du roman elle ne fait qu'un avec l'élément :

Emily passait ses journées au coin de la cheminée, dans la salle à manger où elle avait allumé du feu le matin même de son mariage. Maintenant, les bûches y flambaient sans arrêt et sa grande occupation était d'en modifier l'arrangement, de glisser des fagots et des brindilles dans la cendre, de tout faire pour que l'intensité du feu ne diminuât pas une seconde. Penchée au-dessus des flammes, son visage dur et sévère tout empourpré de chaleur, elle rappelait d'une façon saisissante la sorcière traditionnelle perpétuellement soucieuse du sort de ses tisons. De temps en temps, elle prenait un livre, lisait quelques pages jusqu'au moment où le craquement d'une bûche qui se rompait lui faisait jeter son roman de côté et saisir sa pelle et ses pincettes³⁰⁰.

Désormais maîtresse des lieux, Emily n'attend pas pour prendre possession de la demeure en faisant un feu le jour de son mariage. Sa première préoccupation est de ne pas laisser faiblir le feu ce qui montre combien le feu a pu devenir une véritable obsession : l'expression « sans arrêt » et l'anaphore de la deuxième phrase (« d'en modifier l'arrangement, de glisser des fagots et des brindilles dans la cendre, de tout faire »)

²⁹⁸ « le mouvement silencieux d'un pan de drap qu'un courant d'air faisait remuer au ras du sol » (*Ibid.*, p. 87).

²⁹⁹ Gaston Bachelard note à ce sujet : « Parfois même il semble que le gémissement des arbres soit plus proche de notre âme que le hurlement lointain d'une bête. Il se plaint plus sourdement, sa douleur nous semble plus profonde. Le philosophe Jouffroy l'a dit bien simplement : « [...] ce spectacle nous rappelle l'homme, les douleurs de sa condition, une foule d'idées tristes ». Gabriele d'Annunzio, à propos de la mélancolie anxieuse qu'évoque le vent écrit : « Et le vent était comme le regret de ce qui n'était plus, était comme l'anxiété des créatures non formées encore, chargé de souvenirs, gonflé de présages, fait d'âmes déchirées et d'ailes inutiles » (*Contemplations de la Mort*, cité par Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 298). Le vent balaie sur son passage les espoirs d'une ligue avec le père, puisque disparu, et qui pourrait pourtant lui assurer la possession de la demeure.

³⁰⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 251.

accentuent et ridiculisent son attitude. « Sa grande occupation » prouve aussi combien elle s'ennuie car elle n'a rien d'autre à faire pour combler le néant de sa vie : l'objet de désir est ici fondé sur des rêves, sur une envie immatérielle. Il en est de même dans *Amours et vie d'une femme* : la protagoniste s'ennuie à mourir avec sa sœur, résolue à laisser vive l'hostilité avec sa sœur. Le narrateur écrit à ce sujet : « Un ennui terrible pesait sur elles, et pour échapper au désespoir d'une existence absolument vide elles avaient recours à ce petit travail manuel où tant de femmes ont trouvé une consolation »³⁰¹. Comme Adrienne ou encore Emily, les personnages sont résignés et ne songent pas à se révolter ou du moins à tout faire pour sortir de cet ennui. Aussi Sylvie s'occupe-t-elle du feu pour se distraire et éviter une énième confrontation avec sa sœur : « Parfois elle posait sa tapisserie et du bout d'un tisonnier poussait au fond de la cheminée des bûches à demi consumées qui menaçaient de se briser »³⁰². Pour en revenir à Emily, son assimilation avec une sorcière montre – selon les notes – que cette obsession a pris un visage démentiel. Mais il semblerait également que cette comparaison mette en évidence la libération ou mieux encore, l'expulsion des pulsions mauvaises contenues chez la protagoniste. Ces pulsions non disciplinées peuvent tout aussi bien se déployer à l'encontre du Moi d'Emily et d'ailleurs la fin abonde aussi en ce sens par la part de mystère qu'elle contient. Elles sont le fruit de tous les désirs d'Emily trop longtemps contenus et qui explosent sous l'effet de l'excitation du feu : le feu est étroitement lié à sa personnalité parce qu'il ne se détache pas d'elle et vice versa. Il devient une réelle obsession : le narrateur écrit qu'Emily « tenait ses yeux rivés sur la flamme »³⁰³ tandis qu'elle projette de se débarrasser de Miss Gay, ou encore Mrs. Fletcher la retrouve dans la salle à manger à regarder « obstinément les flammes »³⁰⁴ et enfin, un peu plus loin dans la narration, Mrs. Fletcher contemple « le dur et mâle profil d'Emily [qui] restait obstinément penché »³⁰⁵.

Telle est la raison de l'explosion de colère d'Emily lorsque Frank parle à sa fille et lui dit que le feu, la maison et les meubles sont à elle. Elle sent que tout lui échappe : outre la réalité dans laquelle elle ne parvient plus à s'ancrer, elle perd pied et – sa seule consolation étant sa possession de la demeure – plonge totalement dans la folie lorsqu'elle sent qu'on lui enlève son bien. Comme l'écrit Wolfgang Matz, « Emily n'a oublié qu'une

³⁰¹ Julien Green, *Histoires de vertige (Amours et vie d'une femme)*, cité, p. 649.

³⁰² *Ibid.*, p. 649.

³⁰³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 253.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 255.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 257.

chose, à savoir que Frank était un être humain et non pas un pion sur un échiquier »³⁰⁶. En effet, elle s'aperçoit à cet instant qu'il a pris du pouvoir et qu'il représente une réelle menace. Et d'ailleurs à partir de ce moment, elle a déjà perdu la bataille qu'elle menait : notons que Frank a maintenant la « garde » du feu. En effet, il s'assied avec sa fille « près du feu »³⁰⁷, il attend « debout, près du feu »³⁰⁸ et ce soir-là « il veill[e] près du feu assez tard »³⁰⁹. Le geste d'Emily de brûler la maison est en partie une réappropriation du feu perdu et par là même d'un pouvoir envolé. Les flammes qui lèchent la maison sont décrites comme « féroce[s] et joyeuse[s] » : Emily est clairement devenue l'élément en lequel elle vivait et qui lui permet de se venger.

Mont-Cinère brûlait. De la chambre d'Emily des nuages noirs roulaient sur la façade de la maison, et des flammes gigantesques perçaient la fumée et s'élançaient vers le toit.

Il appela de toutes ses forces, affolé, courant sur la pelouse comme un dément. Tout à coup, il bondit sur le porche et rentra dans l'antichambre, mais il dut se tenir sur le seuil de la porte : une énorme masse de fumée descendait avec lenteur, éclairée par des flammes dont on entendait le grondement monotone.

Il [...] appela de nouveau, mais il lui sembla que ses cris n'arrivaient pas à percer cette espèce de nappe rougeâtre qui avançait sur lui. [...] Un trou apparut dans le plafond ; de longues flammes jaillirent, avec une espèce d'émulation féroce et joyeuse³¹⁰.

L'assimilation d'Emily au feu se note tout d'abord par sa violence : le vocabulaire hyperbolique – tel que « gigantesques », « énorme » ou « longues » – illustre la colère violente du feu qui dévore tout ce qui résiste à sa possession, comme un amant transi étranglerait celle qui se refuse à ses avances³¹¹. En effet, Emily se venge de sa possession perdue de la demeure : remarquons que le feu avance vers Frank comme pour l'emprisonner et que les flammes prennent un malin plaisir à dévorer chaque centimètre carré de la maison. L'incendie est d'ailleurs personnifié : la fumée descend avec lenteur avec l'aide de la lueur des flammes qui grondent et la nappe marche vers lui. De plus, les verbes utilisés pour décrire l'action des flammes insistent tous sur la violence du feu qui est là pour détruire : « perçaient », « s'élançaient » ou « jaillirent » ont tous en leur sein

³⁰⁶ Wolfgang Matz, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, cité, p. 34.

³⁰⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 268.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 269.

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 269-270.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 270.

³¹¹ Hélène Basso rappelle la parenté étymologique entre l'amour et le feu : « Il s'agit du verbe « *esprendre* » (« s'éprendre » en français moderne). Il signifie, au sens propre : « allumer un feu ». Être épris, c'est donc être saisi de la flamme du désir » (Hélène Basso, « Le phénix et la salamandre : deux emblèmes du lyrisme courtois », in *Pleins feux*, Isabelle Dimondo, Hélène Basso (éds.), Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « En-Jeux », 2011, 128 pages, pp. 59-60). Cela est particulièrement visible par ce geste incendiaire d'Emily, qui succombe ainsi à son amour démesuré pour la possession de la villa, dans un désir incapable d'être maîtrisé et donc tout autant destructeur que son geste.

l'idée de mouvement bref, impétueux mais aussi celui de sortir de quelque part. Il s'agit – par la violence – de creuser sa place dans la maison, de s'affirmer maître des lieux en en possédant chaque parcelle. En outre, l'impétuosité de cette ire enlève à Frank toute humanité : il court comme un fou, et plus loin hurle « comme une bête qu'on veut abattre »³¹². La vengeance est totale, puisque non seulement il ne meurt pas, mais en plus, il semble perdre ce qu'il a de plus cher, sa fille, comme si Emily voulait lui faire éprouver la perte de l'objet de tous les désirs.

Pour conclure, le feu est un élément puissant : il exprime la violence qui dort chez les personnages et qui ne tarde jamais à se déchaîner, que ce soit sur le décor ou sur les corps. Le feu est un foyer, il est étroitement lié à la demeure. En outre, indissociable de l'idée de possession, il est la promesse de confort et intimité. Julien Green lui-même déclare dans son *Journal* que « le feu qui brûle est une présence merveilleuse. Il aide à réfléchir, il palpite, il brille, il est là. Quand je lève les yeux, je le regarde. Il y a une affinité entre nous »³¹³. Car le feu est la vie même, il finit par prendre une présence réelle : « Pour l'imagination primitive le feu est un être vivant et donc tout proche de l'homme. Il a besoin d'être nourri, il risque sans cesse de mourir ; la nuit on l'enveloppe de cendres. Il renaît et s'éveille chaque matin en même temps que la maison »³¹⁴, confirme Jean Onimus. Mais sa force est telle que les personnages en sont aliénés et ne réussissent pas à tempérer sa puissance. Aussi cette citation extraite de la *Psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard résume parfaitement l'importance du feu : « le feu couve dans une âme plus sûrement que sous la cendre »³¹⁵.

e) Le soleil ou l'étouffement des corps :

Rare mais néanmoins présent, le soleil mime clairement l'étouffement des personnages. En effet, il suffit d'étudier *Adrienne Mesurat* pour s'en convaincre. Tout le début de la narration insiste sur la chaleur quasiment inhumaine qui règne dans la maison et qui reflète la suffocation morale d'Adrienne.

L'air était immobile. Dans le ciel une alouette poussait un cri strident qui semblait la voix même de la chaleur et du soleil. L'ombre se réduisait à une raie noire au pied des arbres. Adrienne sentait des gouttes tièdes couler lentement sur ses bras et ses tempes³¹⁶.

³¹² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 270.

³¹³ Julien Green, *Journal, Le Bel Aujourd'hui*, in *Œuvres complètes IV*, cité, p. 1451.

³¹⁴ Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, Paris, PUF, 1991, 158 pages, p. 37.

³¹⁵ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cité, p. 35.

³¹⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 300.

Ce passage extrait de la pré-rencontre du docteur Maurecourt montre bien combien Adrienne s'ennuie et combien donc la « rencontre » devient une solution pour sortir de cet ennui qui l'enlise. L'air immobile symbolise la vie sans relief qu'elle mène parce que rien ne change, sa vie est immuable, dominée par les manies et les habitudes instaurées à la Villa des Charmes. De plus, l'alouette symbolise « l'élan de l'homme vers la joie »³¹⁷ : dans sa promenade, Adrienne fuit l'atmosphère pesante de la villa, et cherche inconsciemment ou pas le bonheur qu'elle ne trouve pas chez elle. Cet élan est propre à tout homme et – même si la jeune fille en semble dépourvue – est forcément présent chez elle. Le cri strident qu'elle lance, assimilé au soleil et à la chaleur est un symbole de la renaissance : la joie à laquelle elle aspire lui permettrait de renaître, de renouveler une vie sans vie. Ce soleil qui vivifie a une double image : d'un côté il est ce vers quoi Adrienne se tourne (elle regarde le ciel) et donc le bonheur, d'un autre côté il rend arides le décor et le personnage par la chaleur qu'il dégage. Adrienne étouffe, transpire, paraît évacuer par tous les pores de sa peau l'eau, la vie.

Tous les personnages sont étouffés par cette chaleur. Combien de fois Germaine demande-t-elle à Adrienne d'ouvrir les fenêtres ?

Le soleil arrivait à ses pieds et couvrait le bas de sa robe d'une longue tache droite qu'elle observa jusqu'à ce que ses yeux lui fissent mal, et elle releva la tête. De minces nuages passaient dans le ciel et paraissaient s'effriter dans la lumière. La chaleur pesait. Pas un bruit n'arrivait du dehors, pas un cri d'oiseau³¹⁸.

La chaleur dissout le paysage : les nuages s'effritent comme si la vie, l'eau qu'ils contiennent ne résistait pas à la chaleur. L'image s'applique aux personnages : l'ennui rend leur corps et leur âme stériles. L'atmosphère pesante s'exprime par le silence et l'immobilité des choses. Le temps s'étire, devient long et enlise Adrienne. La dissolution du paysage se retrouve dans le *Journal*. Arrivé à Milan, Julien Green écrit : « Quand on arrive de la place écrasée par le soleil, cette nuit emprisonnée sous les voûtes a quelque chose de prodigieux »³¹⁹. La chaleur étouffe hommes et décor, rendant invivable l'espace et le temps.

De plus, l'immuabilité du temps se retrouve plus tard, lors des moments passés avec Mme Legras après le parricide : « Il faisait une journée radieuse et le jardin

³¹⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 25.

³¹⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 328.

³¹⁹ Julien Green, *Journal, Le Revenant*, in *Œuvres complètes IV*, cité, p. 1021.

embaumait. Une profusion de lilas répandaient dans l'air immobile leur lourd et triste parfum »³²⁰. Symbole de la pureté et de l'innocence, le lilas exprime toute l'ironie du narrateur : Mme Legras est loin d'être pure, quant à l'innocence d'Adrienne, elle vient d'être entachée par le meurtre du père. Le parfum lourd évoque la suffocation, tout comme l'air immobile qui englue les personnages.

Même après le départ de Germaine, le parricide, les deux voyages, la déclaration indirecte au docteur, Adrienne ressent toujours l'immuabilité des choses : « À travers ses larmes, elle vit le ciel qu'un nuage traversait lentement, et les fils télégraphiques sur lesquels des oiseaux, fatigués par la chaleur, venaient se reposer »³²¹. Tout change autour d'elle, les gens voyagent, Mme Legras va et vient, la nature évolue (ici le nuage symbolise le changement), ce qui provoque un désespoir encore plus fort chez la protagoniste. La chaleur va avec l'idée de fatigue chez les oiseaux tout comme chez Adrienne : elle ne ressent pas forcément une fatigue physique, mais plutôt morale, psychologique. De la même manière, l'ennui change son paysage mental, rend les choses uniformes, propres à provoquer la douleur chez elle. La chaleur et le soleil en sont l'expression, comme si le décor climatique était une projection directe du décor mental d'Adrienne.

Il en est de même dans les nouvelles. *La Petite Fille*, par exemple, commence par une longue suffocation du personnage sous l'effet de la chaleur. La moiteur des corps symbolise leur enlèvement dans l'inaction, dans l'ennui :

Elle passa son mouchoir sur son cou et jusque dans sa poitrine pour sécher les gouttes de sueur qui roulaient sur sa peau, mais déjà l'exquise fraîcheur du fauteuil disparaissait au contact de ses membres. Derrière son dos une grande plaque tiède s'étendait, gagnait les épaules, se changeait peu à peu en brûlure. Sa chemise toute mouillée adhérait à ses flancs. Elle cessa d'agiter son mouchoir et la tête appuyée au dossier du fauteuil elle essaya de ne plus bouger³²².

Cette chaleur qui l'empêche de bouger, qui la contraint à une inaction pire que celle qu'elle connaît, augmente son ennui. Le temps devient flasque, aussi flasque que sa chair, dont ses « joues pendaient »³²³ ou que le temps flasque de l'existence dans *La Nausée* sartrienne. Rappelons par exemple la musique dans ce roman : tandis que la mélodie du rag-time est nécessaire, l'existence est molle, contingente. En effet, le temps n'a pas de forme, il « est trop large, il ne se laisse pas remplir. Tout ce qu'on y plonge

³²⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 404.

³²¹ *Ibid.*, p. 472.

³²² Julien Green, *Histoires de vertige* [1984], (*La Petite-Fille*), in *Œuvres complètes VIII*, cité, p. 623.

³²³ *Ibid.*, p. 622.

s'amollit et s'étire »³²⁴ : sous l'effet de la nausée et chez Green de l'ennui, le temps est vague et flou, ne permettant plus aucun repère. La moiteur de la chaleur fait penser à l'humidité, à ce qui colle, à une existence qui est « toute molle, poissant tout, toute épaisse, une confiture », qui investit le personnage dans une « ignoble marmelade » ou encore dans les profondeurs d'un « affalement gélatineux »³²⁵. Cette viscosité nauséuse exprime – si l'on revient à Julien Green – tout l'ennui dans lequel est empêtré le personnage : la chaleur permet donc de mettre en avant son étouffement, sa lente suffocation morale et physique sous l'effet d'un ennui dont il devient impossible de sortir. Combien de fois les personnages bâillent, déplorent un temps trop long³²⁶ ?

Julien Green lui-même ressent cet effet négatif du soleil. Dans son *Journal*, il déclare :

Je me suis souvent demandé pourquoi le soleil me rendait si triste. [...] Il y a des jours où de grandes taches de lumière sur un mur me remplissent d'une mélancolie épouvantable ! [...] Midi, roi des étés me donne mal à la tête. [...] Toute tragédie se passe, dans mon esprit, en plein soleil. [...] J'ai remarqué que dans mes livres quand un événement fâcheux se prépare, il fait presque toujours beau³²⁷.

Cette affirmation se vérifie, de nombreuses scènes tragiques se déroulent en plein soleil, bien que cela ne soit pas toujours le cas : rien que dans *Adrienne Mesurat*, le parricide se passe de nuit, avec l'atmosphère fantastique qui en découle. Ainsi, cette note du 18 janvier 1945 explique aussi un point récurrent chez l'auteur : les taches de soleil sur le sol. Julia Kristeva ne parle-t-elle pas du « soleil noir » pour évoquer la mélancolie et la dépression ?

³²⁴ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, p. 40.

³²⁵ *Ibid.*, p. 191.

³²⁶ Pour exemple, nous lisons dans cette même nouvelle « Elle bâilla. Que ce mois d'août paraissait long ! » (Julien Green, *Histoires de vertige*, (*La Petite-Fille*), cité, p. 623). Le temps est bel et bien subjectif, comme l'indique le verbe « paraître ».

³²⁷ Julien Green, *Journal*, *L'Œil de l'ouragan*, in *Œuvres complètes IV*, cité, pp. 827-828. De même le 8 octobre 1947 : « Il y a eu dans ma vie un moment très court dont je n'ai jamais parlé à personne, mais auquel je pense quelquefois et qui garde encore à mes yeux tout son mystère. Ce devait être en 1932 ou 33, par une très belle fin d'après-midi de mai, dans ma bibliothèque. Le soleil jetait sur le mur du fond de cette pièce des taches lumineuses que j'observais, étendu sur un canapé. À un moment, ces taches qui se déplaçaient très lentement atteignirent le bord d'un cadre. Je ne sais pourquoi j'eus alors, comme dans une sorte de révélation, le sentiment de la tristesse immense de l'univers. Quel sens ces mots pourraient-ils avoir pour celui qui n'aurait pas éprouvé exactement ce que j'avais éprouvé moi-même ? Mais je ne puis rien ajouter à ce que je viens d'écrire, sinon que je fus pris pour la première fois d'une mélancolie que je n'ai jamais pu chasser tout à fait de mon esprit. Depuis, il m'est arrivé de dire que la vue d'une tache de lumière sur un mur me paraissait une des choses les plus tristes du monde, mais comment pourrait-on comprendre une remarque aussi singulière et, en apparence, aussi déraisonnable ? » (Julien Green, *Journal*, *Le Revenant*, cité, pp. 982-983). C'est en effet « une tristesse sans nom », une « tristesse [qui] venait d'ailleurs » (*Ibid.*, p. 856) que ressent l'auteur, et qui exprime la découverte du néant de la vie terrestre.

En outre, dans *L'Étranger* d'Albert Camus, c'est au moment où le soleil est haut dans le ciel que débute la tragédie : son éclat est insoutenable, il est écrasant, agace, titille Meursault, lui fait perdre ses esprits et tuer le jeune homme comme s'il voulait se débarrasser du soleil. Ici, aucun geste tragique par son aspect fatal, mais l'ambiance pesante due au soleil et à la chaleur est la même : son effet est tout aussi fort car il accentue le néant du personnage en le plongeant dans l'inaction.

Ces taches de soleil semblent exprimer l'ennui du personnage : Adrienne, « assise sur une des chaises de velours rangées contre le mur, [...] se mit à regarder les deux taches rectangulaires que faisait le soleil sur le tapis devant les fenêtres »³²⁸. Les taches appellent à la contemplation et à la rêverie du personnage qui lui permet de s'évader de l'ennui qu'il ressent, mais sont aussi – de façon contradictoire – un rappel de son ennui. En effet, elles sont le signe de l'extérieur, du dehors, qui confirme l'état d'emprisonnement de la jeune fille, et donc son ennui. Lorsqu'elle s'occupe de la maison, des tâches ménagères, Adrienne s'arrête un moment et observe « juste entre deux fauteuils, à la place habituelle, le soleil [qui] jetait sa longue tache rectangulaire »³²⁹ ; puis après son voyage, elle « demeura immobile quelques secondes, regardant à ses pieds un rayon de soleil qui s'allongeait sur le tapis »³³⁰. Les taches sont donc un rappel de la liberté dont jouissent les autres, et l'immobilité de la jeune fille, sa contemplation, ne fait que renforcer le fait qu'elle soit incapable d'agir pour transfigurer son quotidien.

Le soleil et la chaleur contribuent donc à enfermer le personnage dans son ennui, dans le néant de sa vie en l'empêchant d'agir. Ainsi, le temps se distend, n'a plus aucune valeur car tout traîne en longueur, faisant perdre ses repères au protagoniste. En revanche, dernier élément climatique, le vent semble posséder d'autres propriétés : par son caractère vivant, mouvant, il incite le personnage à se sortir de son inertie habituelle.

f) Le vent : un pouvoir mystérieux :

Dans le corpus, le vent a tour à tour un rôle adjuvant puis opposant sur les personnages. En effet, son effet sur les corps paraît les pousser à abandonner leur inaction, mais il crée aussi un espace hostile, comme s'il était une force surnaturelle augmentant leur étrangeté et les incitant à partir.

³²⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 287.

³²⁹ *Ibid.*, p. 317.

³³⁰ *Ibid.*, p. 451.

Après une énième dispute avec Germaine, Adrienne sort un soir et dépose un baiser sur le pavillon du docteur. Ce geste très significatif sera analysé plus loin, mais retenons qu'il peut être vu comme un baiser à la mère, l'objet originel perdu source de l'ennui. Alors qu'elle plonge dans une sorte d'inconscience annonciatrice de la folie qui la guette, le vent se lève, la forçant à sortir de son état : « Il y avait plusieurs minutes qu'elle était demeurée assise au bord de la route, plongée dans une sorte de rêverie qui ressemblait à un sommeil, quand une bouffée de vent qui soufflait au ras du sol la fit tressaillir et elle se leva »³³¹. L'effet vivifiant du vent n'est pas à prouver et il apparaît souvent lorsque le personnage est au plus mal et semble plonger dans un ennui terrassant. En effet, juste avant qu'Adrienne ne passe sa main à travers la vitre, « une brise soufflait ; elle respira longuement en fermant les yeux »³³². Le vent incite le personnage à prendre conscience de son corps, de son être au monde : la sensation du vent est toujours mise en valeur. D'ailleurs, dans l'exemple précédant, le vent la fait tressaillir, tandis que dans cette phrase il est un appel au calme puisqu'elle emplit ses poumons de cet air. Le vent est comme un antidote à l'étouffement que nous venons d'étudier. Il aide momentanément le personnage à respirer, à se faire un peu de place dans le monde. Malgré cela, son effet est aussi bref que faible : peu après ce vent, Adrienne va d'une part se disputer avec sa sœur et sombrer dans ses souvenirs d'enfance ; et d'autre part se faire souffrir en se blessant, comme pour affirmer sa présence dans une sorte d'appel au secours.

En outre, le vent – par son caractère mouvant – est une image de la liberté. Lorsqu'elle part de chez elle pour Montfort-l'Amaury, « le vent souffla dans ses cheveux »³³³, comme s'il l'incitait à lâcher prise et à se laisser porter par son instinct. De plus, alors qu'elle est condamnée par son père à rester chez elle et qu'elle jardine sous la surveillance constante de ce dernier et de sa sœur, Adrienne assiste à l'arrivée de Léontine. « Elle alla jusqu'à la grille et se tint immobile, le visage entre les barreaux. Un vent chaud soulevait la poussière sur la route avec un murmure à peine perceptible »³³⁴. L'image de la prison est évidente, avec le champ lexical associé (« grille » et « barreaux ») ce qui crée un contraste avec la deuxième phrase où le vent, lui, circule librement, tout comme Madame Legras dont la protagoniste enviera plus tard la liberté. La personnification du vent, qui s'exprime à travers son murmure lui donne un aspect mystérieux : son murmure est comme un signe qu'Adrienne ne sait décrypter (il est en

³³¹ *Ibid.*, p. 310.

³³² *Ibid.*, p. 330.

³³³ *Ibid.*, p. 425.

³³⁴ *Ibid.*, p. 333.

effet « à peine perceptible ») et semble lui annoncer que la nouvelle voisine est peu fiable : le vent soulève la poussière comme pour signifier un honneur entaché.

Toutefois, le décor devient hostile lorsque le vent souffle : il accentue la solitude du personnage et son mal-être au monde. Ainsi, dans *Amours et vie d'une femme*, alors que Sylvie décide de quitter Ferrières et se rend à la gare, « un vent glacial soufflait, courbant les arbres grêles d'un petit jardin public »³³⁵. La fragilité des arbres est un miroir de la fragilité de Sylvie : ses relations houleuses et dominées avec Simone ont contribué à la fragiliser, et son départ marque une sorte de victoire de Simone sur Sylvie. Ses paroles dures sur un impossible mariage de sa sœur à cause de la petite fille de quatre ans qu'a eu Sylvie ont annihilé tout avenir en cette dernière qui se voit perdue et comprend que sa vie entière est un échec.

L'hostilité du décor n'est plus à prouver dans *Le Mauvais Lieu*. Nous avons vu que la neige contribuait à accentuer la solitude du personnage et sa fragilité. Le vent permet en outre de créer un décor mystérieux, maléfique : que ce soit dans des rues désertes, abandonnées par l'homme ou dans le grenier, le vent glacial de l'hiver souffle, et fait parler le décor.

Ce jour-là, la bise d'octobre s'élevait de temps à autre et le loquet s'agitait, pareil à une langue de fer. Louise écoutait. Elle avait l'impression qu'il disait un mot, toujours le même, dans une langue qui n'existait pas. À cause de cela, elle n'osait bouger, mais profitant d'une seconde de silence, elle avança de quelques pas, puis courut vers la porte-fenêtre et mit la main sur le loquet pour le faire taire³³⁶.

On se souvient du journal qui bougeait avec l'air dans *Minuit* ou du mannequin dans *Le Malfaiteur* : certains objets semblent dotés de vie et paraissent être des messagers inquiétants que le personnage essaye de comprendre. Aussi le loquet a-t-il ce même caractère. Il vit, « s'agit[e] » et essaye de délivrer son message à qui veut bien l'entendre. Mais Louise est effrayée et en même temps assez courageuse pour le faire taire, laissant par là même le mystère de l'objet entier. Dans ce grenier, le vent est roi et prend un malin plaisir à exercer son pouvoir et à donner vie aux objets :

Le plafond en dos d'âne se perdait dans la nuit naissante et le vent se jetait de temps en temps dans ce lieu sinistre avec une sorte de hurlement étouffé. La page de journal voletait au ras du sol, pareille à un oiseau blessé. De même que la porte-fenêtre, la porte de

³³⁵ Julien Green, *Histoires de vertige (Amours et vie d'une femme)*, cité, p. 653.

³³⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 304-305.

l'escalier était ouverte et toutes deux battaient à contretemps comme si elles échangeaient un défi³³⁷.

Vent et obscurité participent à la création d'un décor maléfique : les verbes « se perdait » et « se jetait » confirment cet effet hostile, mais aussi la violence des éléments qui prennent possession de la demeure des humains. Ceux-ci n'en paraissent que plus dépourvus, étrangers et menacés. Notons la comparaison de la feuille de journal à un oiseau blessé, qui confirme que la nature est hostile, propre à blesser l'homme et à détruire la maison. En effet, les portes claquent comme pour signifier à l'homme qu'il n'est pas le bienvenu dans ce « lieu sinistre ».

Il en est de même dans *Minuit*. Le roman débute avec un paysage désolé, glacial et malveillant contre lequel les personnages doivent lutter pour se déplacer. Tout est défavorable à l'homme : le ciel gris est « balayé d'un vent glacial »³³⁸, la route est « étroite et mauvaise »³³⁹ et la circulation en est quasiment impossible. Ces éléments impitoyables accentuent la fragilité du personnage, son étrangéité à un monde peu compatissant, et annoncent en quelque sorte le suicide de Blanche. En effet, le vent est déchaîné : on entend « le sifflement aigu du vent »³⁴⁰, il empêche toute communication entre les personnages (« il se mit à crier dans le vent qu'il n'avancerait plus »³⁴¹ et « rendue furieuse par un vent qui lui disputait ses paroles... »³⁴²), le vent s'abat « en rafales sur une terre nue »³⁴³ qui indique l'aridité du décor et malmène les personnages³⁴⁴. Blanche ne se sent que plus indésirable, étrangère à un monde qui lui est indifférent et qui agit contre ses gestes : ainsi doit-elle se hâter car « la nuit tombait vite, comme si le vent dans ses rafales eût emporté la lumière »³⁴⁵. Ici, comme l'écrit Nicholas Kostis³⁴⁶, la nuit et le vent sont des serviteurs de la mort. Les personnages deviennent à leur tour des objets aux mains du vent furieux qui leur ôte toute supériorité : « le vent coupa ce discours en deux et les deux femmes reculèrent comme si une force invisible eût voulu les

³³⁷ *Ibid.*, p. 316.

³³⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 395.

³³⁹ *Ibid.*.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 396.

³⁴¹ *Ibid.*.

³⁴² *Ibid.*, p. 398.

³⁴³ *Ibid.*, p. 396.

³⁴⁴ Le vent prend plaisir à bousculer Blanche : « Une bourrasque plus violente faillit emporter le chapeau noir à bords plats qui lui couvrait la tête... », (*Ibid.*, p. 397) et à la violenter : « Une bouffée de vent la frappa au visage en lui imposant silence... », (*Ibid.*) tout comme ses sœurs.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 398.

³⁴⁶ « Nightfall and wind appear as the man-servants of death » (Nicholas Kostis, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, The Hague/Paris, Mouton, 1973, 109 pages, p. 76).

séparer »³⁴⁷. D'ailleurs, « les verbes « couper » et « séparer » révèlent que les éléments participent de la limite dont on connaît le caractère oppressif dans l'univers romanesque de Julien Green »³⁴⁸. L'indifférence d'autrui à la souffrance de Blanche est mise en valeur par le vent qui crée un obstacle entre les êtres. Michèle Raclot écrit dans sa thèse que le vent participe au drame de Blanche et qu'il est un « troisième acteur »³⁴⁹. Cela est tout à fait vrai : les derniers exemples prouvent bien qu'il prend part au drame qui se déroule en violentant les personnages et en les empêchant de parler.

De plus, cette force « invisible » qui s'exerce confirme l'aspect maléfique du vent, qui n'est pas un symbole, mais le miroir du tourment de Blanche. En effet, le narrateur écrit : « Il lui sembla que le ciel sans lumière et le vent glacial étaient plus près d'elle que cet être humain dont la voix bavarde résonnait encore à son oreille »³⁵⁰. La projection de l'âme sur le décor devrait permettre aux personnages de se décharger du poids de leurs maux. Ce n'est évidemment pas le cas, mais cela leur permet sans doute de s'approprier une part de la Nature dans un monde où ils se sentent étrangers. Avant le suicide de Blanche, le vent souffle encore : « De nouveau le mugissement du vent déferla sur la campagne comme une énorme vague, couvrant tout, versant tout dans l'obscurité ainsi qu'au fond d'un grand gouffre noir »³⁵¹, annonçant le suicide de Blanche et emportant ses espoirs. Le mugissement s'apparente au cri du cœur de Blanche : sa peur obscurcit le paysage, tandis que la vague exprime la tempête intérieure d'un personnage dévasté qui se réveille de son inertie.

Le vent revêt donc deux aspects. Lorsqu'il est une simple brise il semble aider les personnages à s'éveiller, à agir et à sortir de leur inaction, comme un personnage bienveillant qui leur donnerait un souffle de vie. C'est en cela qu'il possède un langage secret que les corps doivent déchiffrer pour anéantir leur ennui. En revanche, le vent déchaîné est une projection des maux des protagonistes. Non seulement il rend le décor aride, mais aussi il le rend invivable par la violence qui s'y exerce : l'étrangeté des personnages au monde n'est plus suggérée, mais décrite. Ceux-ci se sentent ballottés, ressentent l'indifférence d'autrui comme si l'ennui modifiait leur perception.

Ainsi, le climat est en corrélation avec le personnage. Le paysage greenien suscite donc invariablement une impression de vide, tantôt par une pluie uniformisante qui

³⁴⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 399.

³⁴⁸ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2000, 650 pages, p. 433.

³⁴⁹ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 41.

³⁵⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 400.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 401.

confère au décor une réelle grisaille morale, par un brouillard enlisant et anéantissant, ou tantôt par la sensation accablante et destructrice du feu, du soleil et du vent. En effet, d'une part il agit sur le personnage en tant qu'adjuvant ou opposant, mais d'autre part, il est la projection directe de l'âme du protagoniste sur son décor. L'ennui est révélateur d'un vide bien ancré dans le personnage greenien et qui fait que la vie est sans réelle temporalité au sens où le temps est distordu par la conscience. Cette langueur qui vient de la longueur temporelle tourmente le personnage, le rend inapte à fonder sa vie sur un but précis et le rend indifférent à tout ce qui se présente à lui, incapable par la même de juger et d'apprécier la réalité à sa juste valeur car tout manque cruellement de goût. Tout est uniforme, tout est « trop » ou « pas assez », forçant l'« ennuyé » à toujours rechercher quelque chose de nouveau qui le détache de cette appréciation erronée des choses, de cette pauvreté du vécu. Roquentin écrit d'ailleurs dans *La Nausée* : « Quand on vit, il n'arrive rien. [...] Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone »³⁵². L'uniformité des choses fait que plutôt qu'exister, les personnages vivent simplement. Aussi, le choix de l'objet de désir est erroné et provoque les tourments du personnage : ceux-ci se reflètent sur son décor car il doit faire avec la solitude typique de son existence qui l'isole du monde et des autres, qui fait de lui un inadapté social. L'intériorité greenienne est donc une extériorisation de l'inquiétude profonde des êtres.

L'Espace ville est, pour reprendre l'analyse d'Ornella Pes, « la caisse de résonance des consciences »³⁵³ qui leur permet – à travers la communication intérieur / extérieur – de construire l'intériorité du protagoniste. Le décor est une création des personnages qui y mêlent leurs désirs, leurs attentes, leurs désespoirs mais aussi leurs espoirs. Leur errance est une tentative d'explorer leur conscience, de comprendre ce qui les caractérise et l'origine de leurs maux. S'ils se heurtent à de fréquentes limites, c'est parce qu'ils ne possèdent pas les clés pour comprendre le monde, pour décrypter le mystère des choses. Faire du monde un miroir de leur intériorité est sans doute la meilleure solution pour tenter de s'ancrer dans un réel fuyant et incompréhensible. S'ils sont étrangers au monde, leur intériorité faite d'ombre plus que de lumière cherche un refuge dans la maison, lieu

³⁵² Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, p. 64.

³⁵³ Ornella Pes, « Paysages et intériorité : la terre, l'eau, l'air », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 63-94, p. 64.

bien connu, mais qui – dans cette connaissance bien trop approfondie – devient vite une prison mettant le doigt sur leur incapacité et leur faiblesse d’être au monde.

Chapitre II – La demeure : du refuge à la prison :

La maison greenienne demeure le lieu d'une double ambivalence. D'un côté, elle est la « forme privilégiée de refuge »³⁵⁴, offrant à l'« ennuyé » greenien un nid où il retrouve son décor habituel et réconfortant dans un « besoin d'adapter égocentriquement le monde au moi, de remplir l'espace en le réduisant, de se replier sur soi, de chercher un refuge pour ne pas être submergé ou écrasé par le monde extérieur »³⁵⁵. En effet, le sujet cherche un lieu où fuir la souffrance que représente pour lui le monde. Retrouver la maison après l'errance solitaire, c'est retrouver – inconsciemment – l'image chaleureuse du foyer, « l'endroit où l'on s'arrête, où l'on jette l'ancre, où l'on *demeure*, où l'on se sent enveloppé, comme un germe dans une graine »³⁵⁶, symbole d'une régression indubitable. Après cette confrontation violente avec une ville inhospitalière, le héros retourne à la maison, qui est, par excellence, le refuge de l'enfance. De fait, elle représente pour lui un lieu chargé de souvenirs, d'un passé qu'il sublime parce que dénué d'ennui. La maison s'oppose donc à cet extérieur terrible, et devient, pour lui, un nid garantissant sa sécurité³⁵⁷. Pourtant, d'un autre côté, cette maison est bien loin de l'image qu'il s'en fait. Au lieu d'être un refuge bienfaisant, un asile de paix, elle est « l'image même de [sa] douleur, la prison où [il] ne peu[t] plus rester, le lieu de [sa] torture infernale... »³⁵⁸. Parce que la famille n'est pas « une enceinte protectrice qui enveloppe l'enfant »³⁵⁹, le nid devient geôle, prison où est offerte au personnage une véritable torture morale et physique. Chacune des pièces devient alors le miroir de son odieux ennui, lieux désarticulés, où chacun tente d'affirmer son existence en imposant sa domination sur autrui. Le règne des objets représente l'affirmation d'une déshumanisation d'un lieu pourtant symbole de la vie, tandis que tout parle de la séquestration d'un être exclu de la famille.

³⁵⁴ Gilbert Bosetti, « La Maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain », in *Circé*, Paris, Minard, 1972, coll. « Lettres modernes », n° 3, pp. 177-246, p. 178. Elle est, de fait, « un archétype, c'est-à-dire qu'elle est un *a priori* universel, spécifique de l'imagination humaine » (Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 5) qui, par l'instinct qu'elle fait naître, suscite des images symboliques. Celles de la maison sont les plus primitives et abritent « les hantises, les angoisses, aussi bien que l'aspiration au bonheur » (*Ibid.*, p. 6).

³⁵⁵ Gilbert Bosetti, « La Maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain », in *Circé*, cité, p. 179.

³⁵⁶ Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 7.

³⁵⁷ Grâce à la structure close de la maison, mais aussi à l'ordre qui y règne. Dehors est le lieu du désordre, du danger, ce qui accentue la claustration des personnages ennuyés.

³⁵⁸ Antoine Fongaro, *L'Existence dans les romans de Julien Green*, Rome, Signorelli, 1954, p. 162. De fait, la maison, métonymie de la famille et des déterminations qui pèsent sur le « héros » contribue à l'étouffer, à tel point que le monde entier est un baignoire : « tout à coup il fut repris par un monde qui lui parut aussi étroit qu'une geôle : les parents, la famille, la situation qu'il fallait se faire » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 845).

³⁵⁹ Gilbert Bosetti, « La Maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain », in *Circé*, cité, p. 182.

1- Les pièces :

Étranger au monde qui l'entoure, le héros greenien connaît la maison avant d'explorer l'espace. Cette connaissance de la demeure est due à l'isolement ou la séquestration³⁶⁰ qui lui est imposée ou qu'il s'impose inconsciemment et qui transforme tour à tour la maison en refuge puis en prison. Mais avant tout, la maison en tant que sphère intime est un reflet du personnage : chaque pièce a un lien avec le corps même du protagoniste. « Toute maison forme un corps – allongé ou debout – qui tend à se suffire à lui-même, à se donner une certaine autonomie face à l'extérieur »³⁶¹, confirme Jean Onimus.

a) Le salon – salle à manger : une communication défailante :

Espace de la relation avec autrui, le salon donne l'image de la qualité des relations sociales. Lorsqu'ils ne sont pas dans leur chambre, les personnages sont dans le salon : c'est la pièce la plus fréquentée, mais c'est aussi celle qui permet de comprendre les difficiles liens familiaux que les personnages nouent, mais aussi l'image que le maître des lieux tente de donner de soi-même. Dans *Adrienne Mesurat*, les scènes les plus tragiques se déroulent au salon. Le roman débute aussi dans cette pièce, comme pour mettre la narration sous le signe de la famille. Adrienne – prise sur le vif dans son ménage quotidien – regarde le salon pour voir si tout est en ordre :

Les fauteuils et les chaises rangés en cercle au milieu de la pièce prêtaient un air de solennité à cette partie de la maison. Entre les toiles médiocres qui couvraient les murs, paysages noircis, portraits soigneusement protégés par un verre, se montrait une tenture grenat semée de chardons violets. Les meubles en bois sombre imitaient la ligne

³⁶⁰ Nous rapprochons au début de ce travail Julien Green aux existentialistes. Voilà un autre thème qui indique un lien de parenté entre l'existentialisme et l'auteur, comme si celui-ci annonçait cette philosophie dès ses œuvres. Dans *La Nausée*, nombreuses sont les pièces qui ressemblent à des prisons. La chambre d'Anny, où elle étale ses affaires et les accroche aux murs et aux lampes revêt vite « une personnalité lourde et sensuelle » (Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, p. 194), tandis qu'elle apparaît clairement détachée du reste de l'hôtel : « l'hôtel s'arrêtait toujours à ta porte. Ta chambre, c'était autre chose » (*Ibid.*, p. 202). « Sitôt qu'on pénétrait dans la chambre d'Anny, on abandonnait l'indifférence innocente du monde quotidien », écrit Marie-Denise Boros dans l'analyse pertinente qu'elle livre sur le thème de la séquestration sartrienne (Marie-Denise, *Un séquestré, l'Homme sartrien*, Paris, Nizet, 1968, 253 pages, p. 23). De même avec la bibliothèque où s'enferme l'autodidacte parmi les livres qu'il consulte sans logique, si ce n'est l'ordre alphabétique. « Lui aussi est un séquestré, et sa séquestration l'emmure au milieu de toutes ces idéologies abstraites inventées par les hommes au cours des âges » (*Ibid.*). Et l'on peut dire la même chose de Bouville, ville engluante par définition, où la monotonie et la répétition quotidienne d'habitudes insignifiantes règnent en maître mot. Il n'y a pas d'issue chez Sartre tout comme chez Green. Tel est le sens de cette séquestration, qui paraît découler de la présence d'autrui.

³⁶¹ Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 67.

contournée du style Régence tout en obéissant au goût confortable qui marqua le second Empire ; les dossiers larges, les pieds forts, la peluche drue, ils invitaient au repos et donnaient confiance.

Un long canapé avait été placé aussi près de la fenêtre que possible³⁶² [...].

La description est claire : elle indique que le but principal de l'ameublement est de tromper le visiteur en cachant et prenant une autre identité. En effet, les fauteuils et les chaises ne sont placés en cercle que pour donner un « air de solennité ». Il est indiqué que M. Mesurat n'arrive pas à nouer des relations amicales et qu'il ne connaît personne à qui il eut pu montrer avec fierté sa maison³⁶³. De plus, les tableaux deviennent des toiles, qui dissimulent les effets du temps sur les murs. Le narrateur prouve combien le propriétaire est prétentieux et vaniteux car il veut montrer à quiconque qu'il aime l'art alors qu'il ne possède que des toiles médiocres. D'ailleurs, souvenons-nous qu'il chante une « marche stupide et laide »³⁶⁴ qui dégoûte Adrienne et qui illustre son manque de fantaisie et de culture. Il en est de même avec les paysages qui ne sont plus peints mais « noircis ». Les portraits sont sous un verre : l'adverbe « soigneusement » tourne au ridicule cette attention qui évoque aussi une idée de conservation et de manque de changement. En effet, le cimetière empêche résolument les personnages – et surtout Adrienne qui en souffre – de se tourner vers l'avenir et de laisser le passé derrière soi. Le mauvais goût du propriétaire s'illustre par les meubles, qui ne sont qu'une imitation de deux styles, l'un pour son esthétique l'autre pour son confort. Rien n'est délicat : les dossiers sont « larges », les pieds sont « forts » et la peluche « drue », ce qui est au final le physique d'Antoine. En effet, il est écrit qu'il est « trapu et fort »³⁶⁵ (son buste est d'ailleurs comparé à un meuble³⁶⁶) et ses poils dégoûtent très souvent Adrienne. L'assimilation du père aux meubles est parlante : elle évoque son manque d'humanité et sa recherche du confort à tout prix aux dépens d'autrui. L'intérieur du salon est donc en parfaite harmonie avec son propriétaire : Antoine se donne une image. Il est jovial et tyrannique chez lui tandis qu'il est timide en public. Enfin, le canapé placé contre la fenêtre indique une volonté seulement apparente de satisfaire Germaine en lui permettant d'être dehors sans en avoir

³⁶² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 288.

³⁶³ « ... il lui venait des regrets de n'avoir pas d'amis qu'il pût inviter à entrer un moment chez lui, rien que pour leur faire apprécier les avantages de sa villa, la grandeur des pièces, la vue splendide sur le jardin de la villa Louise » (*Ibid.*, p. 292). Outre sa vanité, remarquons qu'il est avare et profiteur puisqu'un des avantages de sa maison est de jouir d'une belle vue sur un beau jardin qu'il n'a pas à entretenir puisqu'il ne lui appartient pas.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 363.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 292.

³⁶⁶ « Trapu et fort, avec un coffre qu'il frappait volontiers de ses poings comme pour en faire admirer la charpente... » (*Ibid.*).

les inconvénients, mais aussi de cacher aux visiteurs (et surtout à lui-même) cette expression trop visible de la maladie et de la laideur : n'oublions pas qu'Antoine nie la maladie de sa fille car elle dérange ses manies et son confort.

Les changements apportés à la disposition des meubles dans le salon sont probants. Dès la mort de son père, Adrienne s'habitue à sa nouvelle vie et croit qu'elle est dans une pleine renaissance. Toutefois, ce changement dans l'arrangement des pièces indique une volonté de briser ce qui a été établi et de faire sa vie comme elle l'entend.

Déjà elle avait déplacé les meubles du salon, brisant la symétrie qui existait dans la disposition des fauteuils, les plaçant contre les murs au lieu de les laisser en rond au milieu du tapis, de façon à dégager un peu le centre de la pièce et à la faire paraître plus grande. Elle changea également la place de plusieurs tableaux. Le canapé où s'étendait Germaine fut poussé dans un coin, entre deux portes, et elle retira la peau de panthère pour le recouvrir d'un châle breton³⁶⁷.

Symbole de sa volonté d'oublier tout, de se débarrasser une bonne fois pour toutes de son père et de sa sœur, l'acte n'est pas sans importance. La symétrie qui existait donne bien l'image de ce figement, de cette volonté que tout soit contrôlé, bien agencé. Adrienne fait du vide en dégagant la pièce, cet agrandissement apparent est une tentative d'éradiquer l'étouffement qu'elle ressent dans la maison. Le châle breton en est la preuve : par sa légèreté, il remplace une pesante peau de panthère. L'étroitesse qui caractérisait la pièce n'est donc plus que le souvenir d'un temps ancien. En outre, le fait que le canapé soit relégué dans un coin, entre deux portes, symbolise la volonté d'Adrienne d'oublier Germaine, de la mettre dans un coin de sa mémoire.

De plus, si Adrienne « se t[ient] presque toujours au salon »³⁶⁸ après la mort de son père, c'est pour rompre avec la solitude qu'elle ressent désormais : « En bas, dans les pièces du rez-de-chaussée, elle se sentait moins seule parce que la salle à manger communiquait avec la cuisine par un couloir »³⁶⁹. Mais c'est aussi un retour vers le père. En effet, Antoine se tenait toujours au salon, à lire son journal ou à somnoler, et nous verrons qu'avant et après le meurtre, Adrienne agit souvent selon la loi du père.

De surcroît, le salon est l'endroit du feu dans *Mont-Cinère* et est en fait, au lieu d'un espace de réunion, un endroit « où les exclusions et les désunions des personnages se trouvent le plus fortement marquées »³⁷⁰ :

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 408.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 404.

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 404-405.

³⁷⁰ Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2006, 434 pages, p. 193.

La pièce dans laquelle se passait cette scène était haute et sombre ; le jour y pénétrait mal à cause de la disposition des draperies de peluche foncée qui cachaient à moitié les deux grandes fenêtres. Des fauteuils garnis d'une étoffe décolorée étaient rangés en demi-cercle autour de la cheminée et semblaient préparés pour une réunion. [...] Une grande table ovale indiquait que cette pièce devait servir aussi bien de salle à manger que de salon³⁷¹.

Les fauteuils disposés en demi-cercle devant le feu montrent l'importance de ce dernier qui est en quelque sorte le seul spectacle dont jouissent les habitants de Mont-Cinère. Qui plus est, cette disposition – comme dans *Adrienne Mesurat* – laisse à penser que la vie sociale est importante comme l'indique le substantif « réunion » mais le verbe « sembler » montre qu'il n'en est rien. D'ailleurs, le demi-cercle prouve que le plus important n'est pas l'aspect intime, familial, mais l'aspect matériel : on se tourne vers le feu, non vers d'autres personnes. De plus, l'obscurité qui caractérise les lieux symbolise une volonté – puisque ce sont des draperies intentionnellement placées ainsi – de confinement qui nie toute relation sociale et humaine³⁷² ainsi que toute liberté. De fait, les grandes fenêtres, permettant pourtant une relation avec l'extérieur³⁷³, sont occultées. Cela se confirme par le progressif délaissement des amitiés par Mrs. Fletcher au début de son mariage. Le narrateur écrit qu'elle aimait la solitude mais se forçait à recevoir ses amies. Refroidie par « les mines surprises que l'on faisait au salon »³⁷⁴ ainsi que par leurs remarques sur « les meubles et [...] la façon dont ils étaient disposés »³⁷⁵, elle abandonne vite ses invitations, d'autant plus qu'elles la mettaient face à son avarice naissante. Enfin, les grandes fenêtres sont l'image de la séquestration et de la liberté : d'une part, elles empêchent par leur hauteur de fuir, mais de l'autre, elles permettent par le regard de fuir ces limites visibles.

Par ailleurs, le salon dans *Le Mauvais Lieu* semble naître d'un monde mystérieux, insolite :

³⁷¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 73.

³⁷² Nicholas Kostis y voit aussi le déni du monde extérieur : « A room sombre because the windows are half covered by dark curtains suggests denial of an outside world, of an expanded view and freedom », (Nicholas Kostis, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, The Hague/Paris, Mouton, 1973, 109 pages, pp. 21-22). D'ailleurs, selon lui et très justement, le salon est un moyen pour Mrs. Fletcher de se réduire à un lieu de plus en plus spécifique, qui laisse à penser que la liberté ne l'intéresse pas.

³⁷³ « Une fenêtre nous paraît toujours rassurante. Elle implique une ouverture, un échange avec le monde extérieur », écrit Pierre Sansot (*Poétique de la ville*, cité, p. 159). Pourtant, chez Julien Green, la fenêtre est au contraire un indice du repli sur soi. Peu de personnages l'utilisent pour sa fonction de communication, comme nous le verrons. Au contraire, la fenêtre est comme un mur érigé entre soi et les autres qui rompt tout échange avec autrui. Telle est la raison pour la laquelle « les surfaces vitrées [...] vous renvoient ce que vous portez en vous » (*Ibid.*, p. 164) : c'est leur incapacité à communiquer que les personnages projettent sur leur relation avec toute ouverture sur l'extérieur.

³⁷⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 82.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

À certaines heures difficiles, cette pièce lui plaisait par une tranquillité mystérieuse qu'elle ne trouvait pas ailleurs. Sans doute l'éclairage y était-il pour quelque chose. [...] De la rue, en effet, un réverbère projetait au plafond une lueur diffuse que tamisaient les rideaux de tulle et sur la blancheur de ce voile se dessinaient indistinctement des branches d'arbres que la brise nocturne inclinait et relevait avec lenteur.

Elle se dirigea [...] vers la cheminée et se tint un assez long moment sans bouger, le dos tourné à la grande glace qui recueillait dans ses profondeurs noires la silhouette immobile de cette femme en blanc. Il fallait quelques minutes pour s'habituer au clair-obscur, voir surgir d'un lac de ténèbres la table ronde et les fauteuils dans leurs housses fantomatiques, puis les cadres luisants des tableaux et la lourde desserte aux ornements de cuivre. [...] Il lui semblait alors qu'elle le contemplait d'un autre monde, un peu comme un revenant qui se promènerait en secret parmi les choses qu'il avait connues sur terre³⁷⁶.

La nuit transforme un décor banal et lui donne un aspect mystérieux. En effet, c'est ce que suggère l'éclairage du réverbère qui dessine des ombres sur les rideaux. Ceux-ci créent une ambiance fantomatique par leurs mouvements au gré de la brise. D'autre part, Gertrude aussi devient tout aussi fantomatique que les meubles : immobile comme eux, elle est vêtue de blanc et domine le « lac de ténèbres » autour d'elle. Le personnage se fond dans le décor pour en découvrir toutes les différences et tous les aspects sous un autre jour. Même en plein jour, le salon a un aspect fantomatique, peu accueillant :

Dans cette pièce obscurcie par plusieurs voilages, les meubles sous leurs housses blanches faisaient songer à des fantômes de chaises et à des fantômes de fauteuils, impression rendue plus forte encore par le profond silence qui régnait entre ces murs³⁷⁷.

Les voilages et les housses blanches traduisent une idée de légèreté. L'hypozeux « à des fantômes de chaises et à des fantômes de fauteuils » est doublée de l'allitération en [f] qui confirme cette image de fantômes en en faisant entendre le souffle. Par ailleurs, le salon ne fait qu'emprisonner, comme le suggèrent les rideaux et l'obscurité de la pièce. Cela accentue l'ennui des personnages car ils ne jouissent d'aucune liberté et étouffent dans un milieu étroit³⁷⁸.

³⁷⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 297. Le lecteur a l'impression de retrouver un passage du *Journal* de Julien Green, à la date du 28 octobre 1933 : « Errant de pièce en pièce, j'ai examiné les meubles comme si je ne les avais jamais vus. Cet état d'esprit n'a pas duré très longtemps. Étranges, les artifices dont savent user les choses quand elles devinent que nous allons les quitter et qu'elles tentent de nous retenir. À la lueur du crépuscule, le salon m'a paru d'une beauté insolite ; les meubles brillaient avec des reflets de métal et le grand tapis de Perse semblait posé à la surface d'un lac » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 268). Dotés d'une vie qui leur est propre, les objets sont un instant transfigurés sous le regard de qui sait les percevoir sous un autre jour.

³⁷⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 368.

³⁷⁸ Mais également lieu de la futilité, des discordes, de l'inaction et de la médiocrité criante de l'existence, comme l'exprime Jeanne dans *Varouna* : « À l'intérieur il n'y a que de la poussière. C'est parce que nous commençons à mourir par ce côté-là. Les ambitions déçues, les colères avalées de force, la morne exigence de désirs frustrés, tout cela nous empoisonne avec une lenteur qui nous permet certaines illusions, et vers la quarantaine nous portons un cadavre au-dedans de nous, notre âme. [...] Ah ! l'enfer, j'y croirais presque

Mais le salon traduit aussi le retour vers le ventre maternel³⁷⁹. En effet, dans ce roman, avec la chambre, il est la pièce qui caractérise le mieux Gertrude car c'est celle où elle y fait ses réceptions. Celles-ci sont l'occasion de montrer combien sa vie peut-être remplie – ce qui n'est pas du tout le cas – et donc de les impressionner par sa richesse, son « bon goût » et son éducation. C'est aussi évidemment le lieu où règne tout ce qui est faux. Ainsi, la vie sociale est tout ce qui reste à ce personnage. Ce n'est donc pas l'aspect intime du salon qui fait qu'il est une image maternelle, mais le rôle que prend Gertrude dans un premier temps à imaginer la préparation du salon pour ses réceptions, puis le fait qu'elle soit la personne référente, l'hôte.

Gertrude allait et venait avec lenteur dans ce salon que ses amis trouvaient « sublime ». Par cet après-midi automnal, on n'y voyait guère entre ces murs à cause des amples rideaux de mousseline qui drapaient de leur double épaisseur la fenêtre aux embrasures si profondes qu'elles formaient à elles seules une pièce minuscule dans la grande. Gertrude aimait que son salon fût sombre avec ce je ne sais quoi de mystérieux qui le faisait ressembler à une grotte, mais une grotte où brillaient les dorures des lambris et des cadres massifs entourant des toiles noires³⁸⁰.

Le salon est donc une occasion pour briller, jouer un rôle et se faire admirer, comme le démontre le qualificatif « sublime ». Ce n'est donc pas un désir de relations sociales qui motive les réceptions du jeudi, mais plutôt le besoin de se faire complimenter, d'acquiescer une importance qui est inexistante habituellement, ce qui laisse penser que la famille de Gertrude ne lui a jamais attribué une minime importance. En effet, plus loin Gertrude admire son salon avant que les invités n'arrivent, et regrette que « les invités

quand je regarde ce salon où j'étais hier soir ! Est-il jamais venu à l'esprit de quelqu'un que l'enfer tout entier puisse tenir dans un salon de province ? » (Julien Green, *Varouna* [1940], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 619-840, p. 810).

³⁷⁹ De même dans *Le Visionnaire* : « ... je remarquai que l'embrasure de la fenêtre, pratiquée dans une muraille épaisse de dix pieds, constituait à elle seule une espèce de réduit où l'on eût logé sans peine un lit de petites dimensions » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 326). Avec l'image de l'alcôve permettant l'emplacement d'un petit lit, voire d'un berceau, se crée un symbole maternel qui sous-entend le besoin de l'être ennuyé de trouver un refuge, où qu'il soit. La maison est le symbole par excellence du ventre maternel, d'où les nombreuses références maternelles de chaque pièce. Gaston Bachelard écrit d'ailleurs : « Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau. [...] La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison » (Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, [1957], coll. « Quadrige », 1994, 214 pages, p. 26). Il est indubitable que cette image de la maison-mère s'applique aux romans greeniens : d'une part, cela explique l'attraction incompréhensible pour la maison du protagoniste, tout autant maléfique qu'elle soit ; d'autre part, n'oublions pas que leur mélancolie est motivée par une perte originelle dont le deuil n'est pas achevé, perte qui est celle de la mère. Cet « espace premier de protection » (Henriette Levillain, *Poétique de la maison*, Paris, PUPS, 2005, 229 pages, p. 8) devient peu à peu « le lieu névrotique d'un enfermement matériel et psychique » (*Ibid.*, p. 9).

³⁸⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 305. La grotte est chargée de symboles maternels, par sa forme, mais aussi par l'idée de protection qu'elle dégage. La caverne demeure « hors de portée de l'étranger », et permet donc d'être « libre d'être tout à fait soi-même » (Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 23).

abîm[ent] tout, enlaidiss[ent] tout... »³⁸¹. L'image de l'emboîtement est une volonté de régression maternelle³⁸², qui se confirme par la profondeur, l'envie d'obscurité ainsi que par la référence aux voileries, images des jupons maternels dans lesquels l'enfant se réfugie. Cette référence maternelle est étroitement liée à l'ennui, qui provient d'un manque de l'objet originel perdu, la mère. Louise met Gertrude face à un rôle maternel qu'elle ne parvient à tenir le plus sainement possible et qui est sûrement un rappel de sa propre enfance. Cette assimilation du salon à la vie familiale prouve bien que les relations familiales sont inexistantes.

Le salon dans *Minuit* comble aussi un néant, et offre un aspect de cocon :

La pièce où cette scène avait lieu présentait l'aspect indéfinissable des endroits où s'écoule une vie faite de petites manies. Rien qui n'eût en vue le bien-être particulier d'une seule personne, qui ne flattât ses habitudes ni ne prévînt ses désirs. Elle offrait à l'esprit une image qui dans le monde des oiseaux correspondrait à celle d'un nid, mais d'un nid clos de toutes parts, tiède et moelleux sous sa bonne enveloppe de boue et de brindilles. Pleine à éclater d'un charbon qu'elle digérait avec un murmure satisfait, la salamandre peinte en noir était le dieu rutilant du logis ; et les sièges de peluche olive, rangés en demi-cercle autour d'elle, semblaient lui rendre un muet et fidèle hommage³⁸³.

Surchargé, le salon est la pièce d'un confort poussé à son extrême. En effet, la pièce en est presque devenue une chambre³⁸⁴ car elle permet à sa propriétaire de ne plus se déplacer et d'avoir tout à portée de main. Tout est fait en fonction de ses habitudes et pour son bien-être : le salon n'est plus l'endroit de la vie sociale mais un endroit intime, dédié au soin de sa personne. Encore une fois, autrui est mis au second plan : l'ennui est effectivement un repli sur soi au détriment d'une vie sociale et familiale. Ce repli sur soi est confirmé par la comparaison au nid de l'oiseau avec le champ lexical qui en découle

³⁸¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 410.

³⁸² Gaston Bachelard voit en l'idée de repos une tendance au repli sur soi, à l'involution, qui est celle de l'ennuyé appelant la protection maternelle dans une perspective régressive. Il se fait et sujet et objet de par ce repli sur soi, qui l'empêche à aller vers les autres : « Pris dans ses aspects humains, le repos est dominé nécessairement par un psychisme *involutif*. Le repliement sur soi ne peut pas toujours rester abstrait. Il prend les allures de l'*enroulement* sur soi-même, d'un corps qui devient objet pour soi-même, qui se touche soi-même. Il nous était donc possible de donner une imagerie de cette *involution* » (*La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, cité, p. 5). Il confirme la symbolique maternelle du retour à la maison : « La maison, le ventre, la caverne, par exemple, portent la même grande marque du retour à la mère » (*Ibid.*, p. 6) puis, dans le prolongement de cette idée : « L'intimité de la maison bien fermée, bien protégée appelle tout naturellement les intimités plus grandes, en particulier l'intimité d'abord du giron maternel, ensuite du sein maternel » (*Ibid.*, p. 122).

³⁸³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 405.

³⁸⁴ Avec la symbolique maternelle qui l'accompagne. Le confirme Jean Onimus : « La première maison de l'enfant, à sa naissance, n'est-elle pas un berceau ? Rien ne ressemble plus à un berceau qu'un nid : c'est douillet, cela se balance dans l'air, on y est inondé de lumière et, la nuit, on s'y sentait jadis couvé par des rideaux » (*La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 16). Mais aucune idée de bonheur, contrairement à ce que revêt l'idée du nid : les êtres demeurent englués dans leur ennui, indifférents au bien-être d'autrui puisque tout tournés vers leur propre confort.

(« oiseau », « nid », « brindilles »). Tout comme dans *Mont-Cinère*, le culte est voué non à autrui mais au feu : les fauteuils sont disposés en demi-cercle autour de la salamandre personnifiée (« digérait », « murmure satisfait », « dieu »), ce qui insiste encore plus sur son culte au désavantage des relations humaines. Toutefois, au lieu d'être un lieu de confort et de protection, le salon se fait prison comme le prouvent l'expression « nid clos » et les substantifs « boue » et « brindilles » qui – par le confort tiède qu'ils provoquent – invitent au délaissement et donc incitent à se prélasser dans la pièce. Le confort est donc malsain car il n'invite pas à se tourner vers autrui, mais vers soi-même, tout comme tout être ennuyé qui se replie sur soi, oubliant toute relation humaine.

Il en est de même dans la nouvelle *Amours et vie d'une femme* où les liens qu'entretiennent Sylvie et Simone sont à l'image du salon dans lequel elles passent leurs journées :

Par un après-midi d'avril, elle était assise avec sa sœur dans un petit salon dont on avait fermé les portes. Un grand feu égayait cette pièce aux tentures un peu sombres et répandait le léger parfum du bois vert qui se tord dans la flamme en égouttant sa sève. Installées tout près de la cheminée, les deux femmes travaillaient à des tapisseries³⁸⁵.

L'absence totale de communication est symbolisée par les portes fermées, et cette incommunicabilité, volontaire, révèle une hostilité entre les deux personnages. De plus, le grand feu est – dans une lecture symbolique – la violence sourde entre les sœurs dont l'une envie et jalouse la jeunesse de l'autre (ce qu'indique le bois vert ainsi que la sève, symbole de vie). Leur travail est une simple occupation destinée à remplir l'ennui de leur vie, ennui qui est en partie provoqué par la solitude et l'absence de communication. D'ailleurs le silence est l'illustration la plus probante de leur ennui : « dans cette pièce aux lourdes tentures, aux tapis épais, pas un bruit ne s'entendait sauf la respiration des deux femmes et de temps à autre le petit sifflement du bois humide sur la braise »³⁸⁶. Outre le silence, le narrateur insiste sur l'idée de pesanteur de l'ameublement (les tentures sombres et lourdes, les tapis pesants) qui mime l'étouffement des personnages. Selon Daniela Fabiani³⁸⁷, le salon donne à voir les sentiments des deux sœurs : la solitude et son aspect

³⁸⁵ Julien Green, *Histoires de vertige*, (*Amours et vie d'une femme*), cité p. 647.

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 649-650.

³⁸⁷ « la solitudine che avvolge l'ambiente e il suo aspetto opprimente sembrano fondersi con il senso di soffocamento, di prigionia che Sylvie sente nei confronti della sua vita presente e, nelle pur brevi descrizioni che l'autore ne fa, esso sembra essere il correlativo narrativo capace di esprimere più incisivamente il desiderio di libertà che prova la protagonista » (Daniela Fabiani, *Erranza e scrittura. Julien Green e le forme narrative brevi*, Perugia, Agorà Edizioni, 2003, 262 pages, p. 144).

opprimant se confondent avec la suffocation et l'emprisonnement de Sylvie et en sont l'expression la plus probante.

De plus, la salle à manger, qui ne forme souvent qu'un tout avec le salon, est aussi un espace social, dont l'aspect accueillant et généreux doit être accentué puisqu'il est le lieu du partage du repas. En réalité, il n'en est rien, et comme le salon, il est un lieu où l'on vit chacun pour soi.

La pièce où s'échangeaient ces paroles offrait l'aspect de laideur cossue et douillette propre à bien des salles à manger. Par respect pour une tradition qui paraîtra, un jour, singulière, on l'avait assombrie le plus possible en couvrant les lambris d'une peinture chocolat et les parois d'une tenture rougeâtre imitant assez mal le cuir de Cordoue. Les mêmes couleurs régnaient dans l'ameublement où ce qui n'était pas brun était grenat. Il en résultait que l'avare et triste lumière de ce jeudi de décembre éclairait à peine les visages des cinq personnes rassemblées entre ces murs. Mais les chaises garnies de peluche flattaient et délaissaient le corps ; la salamandre, toute rose dans la pénombre, répandait sa douce et malsaine chaleur³⁸⁸ [...] »

La salle à manger des Lerat est tout autant centrée sur le confort des habitants, mais ce confort est péjoratif. En effet, comme nous venons de le voir avec le salon des trois sœurs, confort et chaleur forment un mauvais ménage car ils invitent à privilégier son propre confort et à se replier sur soi. Le narrateur se moque du goût des propriétaires et de leur manque de goût personnel, puisqu'ils suivent aveuglément une mode. L'obscurité règne donc à cause de cette « tradition » et ne permet donc pas de faire attention à autrui car les visages sont à peine éclairés. Les couleurs sombres et la lourdeur des tentures créent une paroi supplémentaire avec l'extérieur, interdisant toute communication avec le monde. De plus, tout est organisé pour un maximum de confort, ce qui permet d'oublier l'avare lumière et donc le manque d'attention à autrui. Les sièges et la chaleur sont une « malsaine » invitation au délaissement, illustration du repli sur soi et de l'indifférence des membres de la famille vis-à-vis de l'extérieur³⁸⁹.

Il en est de même dans *Le Malfaiteur* où la communication est défailante :

Le dîner, ce soir-là, fut d'abord beaucoup plus silencieux qu'à l'ordinaire, mais ce fût à peine si Hedwige s'en aperçut, perdue qu'elle était dans un rêve qui l'éloignait à tout moment de la salle à manger dont les tentures imitaient le cuir de Cordoue, alors que les meubles rappelaient de leur mieux les années les plus fastueuses de la Renaissance française³⁹⁰.

³⁸⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 467.

³⁸⁹ N'oublions pas en effet que Mme Lerat est mécontente de la générosité de son mari à l'égard d'Élisabeth et qu'elle pense aux dépenses et aux soins supplémentaires : « C'est une charge de plus... », dit Mme Lerat à son époux (*Ibid.*, pp. 456-457), et non au bonheur de venir en aide à autrui.

³⁹⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 372.

Ici aussi, tout est une question d'apparence puisqu'il s'agit d'imiter un style et de donner une apparence fastueuse à un intérieur. Cela suggère que le paraître est plus important que l'être, comme le démontre la demeure entière dont l'architecture a été élaborée pour impressionner et élever socialement ses propriétaires. D'ailleurs, ce faste apparent contribue à isoler encore plus Hedwige qui ne se sent pas dans son élément :

Hedwige ne put s'empêcher de jeter les yeux autour d'elle [...]. La pièce était haute et de proportions fastueuses et, ce soir-là, paraissait d'autant plus grande qu'une seule lampe sur un guéridon de marbre faisait une tache d'or dans la pénombre, mais on devinait la présence de canapés et de bergères qui se groupaient dans les coins et le satin bleu pâle des rideaux luisaient timidement sous les festons des corniches³⁹¹.

Hedwige est une orpheline recueillie par les Vasseur. Son intégration est plus difficile à cause d'un décor aussi froid que la famille dans laquelle elle vit. Le salon n'est pas un cocon : les plafonds hauts et les dimensions importantes des pièces témoignent d'une envie de montrer sa richesse. La description est hyperbolique comme le prouvent les adjectifs « haute », « fastueuses », « grande » et contribue à rendre le personnage encore plus fragile et désemparé qu'il ne l'est, à l'image des canapés, des bergères et des rideaux personnifiés (le verbe « se groupaient » et l'adverbe « timidement » en sont la preuve). En effet, Hedwige est fragilisée par l'amour qu'elle ressent pour Gaston Dolange, et la grandeur de la pièce tendrait à indiquer que cet amour est vain car aucune communication n'existe vu que leurs différences sont bien trop vastes.

Enfin, le salon dans la nouvelle *Une vie ordinaire* est une image de l'immobilité du temps ressentie par l'« ennuyé » tel Ariane. En effet, les souvenirs de cette dernière à propos de la scène pendant laquelle la phrase – pour reprendre les termes du personnage – « avait changé le cours de sa vie »³⁹² sont précis et sont comme un flash que le personnage se remémore dans une lueur éblouissante. Le petit salon dans lequel se passe la scène semble figé, en attente d'un drame prochain :

Le petit salon élégant dans lequel le soleil entrait avec une brutalité victorieuse, jetant son fardeau de lumière au milieu du tapis à fleurs ; le demi-cercle des fauteuils Empire qui semblaient attendre patiemment la catastrophe ; l'ennuyeuse vue de Naples au-dessus du secrétaire acajou, et dans ce décor, elle, Ariane, et lui, Marcel, qui la regardait avec une douceur de supplicé³⁹³.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 373.

³⁹² Julien Green, *Histoires de vertige*, (*Une vie ordinaire*), cité, p. 609.

³⁹³ *Ibid.*

Le temps paraît arrêté tout comme la scène est gravée dans la mémoire d'Ariane. Nous avons déjà étudié le caractère malsain du soleil chez Green. En voici un nouvel exemple : la violence du soleil est exprimée par « brutalité victorieuse », le verbe « jetant » et l'expression « fardeau de lumière » qui confirment la supériorité du décor sur le personnage brutalisé par le monde entier, ce qui met en relief son inadaptation, son étrangéité. En outre, cette période construite d'énumérations permet de révéler l'étouffement du personnage accablé à l'avance par le drame qui est sur le point d'arriver. Même si la vie continue, dans son cœur le temps s'est figé par cette scène. La description est ainsi un support permettant d'illustrer le fait que le personnage vit une relation trouble avec le temps, revivant le passé au présent.

Ainsi, le salon / salle à manger est un lieu de l'ennui. Au lieu d'être un espace d'échanges, ouvert sur la communication avec autrui et le monde extérieur, le salon enferme ses habitants par sa richesse, son grand confort et ses lourdes tentures accentuant l'étouffement bien connu de l'« ennuyé ».

b) La chambre : un abri maternel malsain :

La chambre, refuge bien connu et rassurant, est vite le lieu de toutes les angoisses de l'« ennuyé ». Lieu intime qui pourrait être un refuge, elle est en réalité une prison où les personnages ressassent leur mal-être, leur ennui et où ils se retrouvent encore plus seuls. Cet espace clos, et censé être rassurant, prend par ses limites et son aspect l'apparence du ventre maternel : il en est en tout cas la représentation la plus claire en tant que lieu de l'intimité. L'image maternelle est l'objet originel perdu que cherche désespérément le sujet et sur lequel il fonde son deuil. Car à l'origine de l'ennui pathologique – et donc de la mélancolie – se trouve une perte de la symbiose maternelle, entraînant un deuil inconsolable et incompréhensible : comment en effet justifier cette tristesse, ce repli sur soi, cette incapacité d'aimer et cette perte d'intérêt pour le monde ? Lieu du repli, la chambre assume donc deux images contradictoires : de refuge et de prison³⁹⁴, engluant les personnages dans leur ennui. « Les chambres forment aussi chez Green un univers clos, symbole de refuge rassurant pour l'être dont l'identité est en perdition, mais surtout symbole d'isolement et de claustration dans la prison du moi »³⁹⁵.

³⁹⁴ En effet, en grec « camara » est une voûte. Évoluant en « camera » en latin, le mot désigne un toit voûté, qui appelle l'idée de lieu matriciel, de clôture. L'étymologie lie donc l'idée de calme, recueillement à l'idée de clôture, enfermement (selon l'analyse de Belinda Cannone, « Trois chambres littéraires, Xavier de Maistre, Ivan Gontcharov, Virginia Woolf », in Henriette Levillain, *Poétique de la maison*, cité, p. 42).

³⁹⁵ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 357.

Cet espace chambre revêt l'image du père car il en est le créateur :

Son regard se promenait devant elle, s'efforçant de découvrir aux choses qu'elle voyait si souvent un aspect nouveau, un détail qui lui eût échappé. Elle haïssait sa chambre, la nuit surtout, pendant ces heures vides qui précédaient son sommeil. Ce papier peint à fleurs que son père avait choisi et dont il était si fier, cette armoire de grand magasin qu'on lui avait donnée pour ses seize ans, ce lit de métal, que de souvenirs tout cela représentait, que d'insupportables années, que de nuits inquiètes semblables à celle-ci³⁹⁶.

La décoration n'est plus un simple embellissement de la pièce, mais un réservoir des souvenirs enfantins d'Adrienne. Elle est le lieu de la contemplation solitaire et léthargique de l'ennui qui lui est attaché. Adrienne en déteste la médiocrité, le manque d'originalité mis en relief par le papier peint, l'armoire et le lit de métal ; elle haït cette médiocrité que représente le père dans ses goûts, ses choix et sa vie toute entière comme nous l'avons vu avec la médiocrité du salon. L'armoire à glace représente aussi l'absence chez le père de sentiments filiaux : « Ses yeux s'arrêtèrent sur l'armoire à glace que son père lui avait donnée pour ses seize ans. Il y avait quelque chose de si ridicule et de si cruel dans ce souvenir qu'elle ne put retenir un gémissement de dégoût »³⁹⁷. Alors qu'à seize ans, la jeune fille rêve d'un tout autre cadeau, le père lui donne une armoire (remarquons le verbe « donner », et non pas « offrir », ce qui semble indiquer qu'il ne l'a pas achetée intentionnellement pour elle). Ce geste ridicule désespère Adrienne. Symbole maternel³⁹⁸, l'armoire représente la protection, l'antre dans lequel on aime se cacher. En revanche, ici, l'armoire est clairement associée au père car elle est aussi médiocre et commune que lui.

La chambre est l'image de l'ennui car elle est le miroir d'une vie étriquée que la jeune fille déteste ardemment. L'ennui transforme tout en un ensemble trop semblable, trop connu. C'est comme si Adrienne avait peur de la vie, comme si elle vivait encore le deuil de la perte de sa mère : elle est repliée sur elle-même et tout ce qui est hors d'elle est une hallucination ; elle ne connaît que sa propre réalité. Le père est donc détesté parce qu'il est l'incarnation de l'ennui : il est celui qui offre une vie monotone, qui se satisfait du médiocre, qui se complaît dans son confort bourgeois et impose la même chose à ses filles. La haine découle en ce sens de ce qu'Antoine a pu offrir, mais aussi imposer à ses filles.

³⁹⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 298.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 324.

³⁹⁸ Pour Gaston Bachelard, elle est la réserve des rêveries de l'intimité : « L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité » (*La Poétique de l'espace*, cité, p. 83). On comprendra plus tard combien Adrienne se sent attaquée lorsque son père viendra fouiller dans l'armoire à la recherche d'une preuve pouvant la confondre.

Cette même image de chambre médiocre, qui va de pair avec le personnage médiocre, se retrouve dans *Le Malfaiteur* avec la chambre de M. Vasseur :

Petite, avec une croisée qui regardait une rue déserte, la pièce offrait un aspect morne et modeste et l'on n'y voyait rien qui pût retenir la curiosité. Les meubles de chêne, venus droit d'un grand magasin, s'inspiraient de ce qu'on appelait alors le style moderne et formaient de grandes masses d'ombre qui évoquaient l'idée d'un naufrage. Sur une table de nuit à dessus de marbre blanc, un réveille-matin emplissait le silence d'un bruit terne et creux qui avait quelque chose d'inexorable, comme le pas d'un voyageur résolu à atteindre son but. Des tentures bleues et noires couvraient les murs d'un dessin géométrique dont les complications et les violences agaçaient et troublaient la vue³⁹⁹.

La petitesse de la chambre symbolise le peu de fantaisie du personnage qui se contente de bien peu, comme l'indiquent les adjectifs « morne » et « modeste », introduisant l'idée que la vie de celui-ci est médiocre. En effet, par son caractère, il provoque la honte de sa fille et sa femme. Son manque de fantaisie est aussi un manque de goût : les meubles proviennent d'un grand magasin, ce qui prouve qu'il privilégie le côté pratique des choses et non leur originalité. Il en est de même avec les tentures qui agressent par la violence de leur motif et leur laideur. Le naufrage évoque la déchéance du personnage qui s'enlise dans sa tranquille conformité ainsi que dans sa naïveté. Il ne serait pas étonnant qu'il connaisse l'ennui : la vue de sa chambre signale la solitude, le manque d'originalité, l'absence d'intérêt pour le monde et enfin le bruit « terne et creux », la lenteur du temps.

De même, la chambre est ennui dans *Une vie ordinaire* et un enlissement malsain :

La chambre où se passait cette scène parlait de confort et de petites manies : les meubles de bois sombre habillés de rouge, les rideaux grenat, les coussins bombés et durs logés dans les endroits où les reins avaient besoin d'être soutenus, aux creux des fauteuils et dans les coins d'un long canapé sur lequel cinq personnes auraient pu prendre place. Dans le fond d'une alcôve obscurcie par des tentures, le lit d'acajou se revêtait d'un grand carré de brocart qui prêtait un air de magnificence à cette partie de la pièce, et, sur le guéridon de marbre qui occupait le centre d'un vaste tapis sang-de-bœuf, un bouquet de zinnias mettait une note de gaieté correcte⁴⁰⁰.

Le confort, poussé à son paroxysme, en devient une manie : il s'agit de prendre un soin exagéré de sa personne pour éviter une souffrance physique qui s'ajouterait à une souffrance morale déjà présente. Cette attention au confort est une illustration de la chambre comme refuge maternel. Le confort est représenté par l'image du ventre

³⁹⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 392.

⁴⁰⁰ Julien Green, *Histoires de vertiges (Une vie ordinaire)*, cité, pp. 604-605.

maternel⁴⁰¹ qui est confirmée par la présence de l'alcôve. Néanmoins, le ventre permet peu de possibilités de sortie, ce qui indique métaphoriquement combien la construction de l'identité du personnage est difficile et entravée par ses origines. Par exemple, Adrienne se réfugie sans cesse dans sa chambre qui est l'image du père ou Emily passe ses journées avec Mrs. Elliot dans sa chambre (avec laquelle elle connaît un minimum les sentiments maternels – même s'ils sont faux).

De plus, la chambre est le lieu où le personnage court se cacher, se réfugier dès qu'il a vécu un trop plein d'émotions auquel il n'est pas habitué. Refuge contre le monde extérieur, cette cachette lui permet de dissimuler ses émotions⁴⁰², à l'instar d'Adrienne qui « se sauva dans sa chambre, le plus tôt qu'elle put, pour s'y cacher, pour cacher ses yeux brillants et ses joues qu'elle sentait toutes chaudes d'émotion »⁴⁰³. Ce n'est pas tant pour se rassurer, bien que cela en soit une des raisons, mais c'est surtout pour ne rien laisser paraître de ses émotions à ses proches, pour leur offrir le même visage sans émotions et donc agir comme eux. Cette indifférence affectée est une peur d'affronter autrui. Dans ce sens, le refuge se transforme en geôle parce que la confrontation avec autrui permettrait au personnage d'oublier sa solitude existentielle. Les conditions sont réunies pour accentuer l'ennui. Lorsqu'Adrienne se dispute avec Germaine, elle se précipite dans sa chambre pour exprimer sa colère :

Elle ouvrit sa porte et se jeta dans sa chambre, mais elle eut le temps d'entendre Germaine qui criait : « Si ! » d'une voix aiguë et furieuse. Cela suffit à la mettre hors d'elle-même. Elle referma la porte à toute volée et donna deux tours à la clef aussi bruyamment que possible. Puis elle appliqua l'oreille au vantail, mais le silence s'était rétabli⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Image que l'on retrouve dans une réplique de Mrs. Stoa à Katie Boley : « Vous serez chez vous dans une heure, bien au chaud dans votre bonne petite chambre » (Julien Green, *L'Ombre*, [1958], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1161-1249, p. 1162) : cette réplique confirme l'idée de réconfort et de confort qu'implique la chambre. C'est en effet l'endroit où le personnage peut se lover, à l'abri de toute relation sociale qui implique forcément la souffrance des personnages.

⁴⁰² Gilbert Bosetti affirme : « ce qui valorise la maison en tant que refuge, ce sont les peurs de l'enfance », (« La Maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain », in *Circé*, cité, p. 185). Il poursuit que la peur la plus évidente et riche de sens est le complexe d'abandon. C'est bien cette peur qui suggère l'idée d'une maison refuge, mais chez Julien Green, la chambre ne réconforte par particulièrement le personnage, redevenu enfant dans cette peur de l'abandon. Au contraire, la chambre accentue sa solitude et la sensation de l'indifférence de ses proches. La chambre n'est donc pas une enveloppe protectrice. Elle signe l'exclusion du personnage du microcosme que représente la vie familiale, mais aussi du macrocosme que représente le monde extérieur. Sa solitude est alors totale et accentue ses maux.

⁴⁰³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 302.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 312.

Ne sachant comment exprimer avec des mots sa colère face à sa sœur, car elle est désemparée, Adrienne se réfugie dans sa chambre⁴⁰⁵ et manifeste sa colère, qui est une progressive prise de pouvoir. Au début elle accepte silencieusement tout ce que sa famille lui fait subir, puis elle prend plus d'assurance et extériorise ses sentiments, jusqu'à la confrontation finale qui débouche sur le parricide. Ici, la colère apparaît dans son comportement et ses gestes brusques sur le mobilier : il s'agit par le bruit du mobilier de manifester une colère personnelle. Il en est de même pour Élisabeth qui – après une exploration de Fontfroide – se jette dans sa chambre « comme on se jette dans un gouffre »⁴⁰⁶ puis se recouvre la tête de ses draps car « il lui semblait que de cette manière elle se tenait à l'abri de bien des choses, mais de quoi, elle ne voulait même pas se le demander ; elle se cachait »⁴⁰⁷.

Mais la chambre est aussi un lieu malsain dans lequel le protagoniste vit les moments les plus angoissés de son existence. Elle est pour tous les personnages greeniens, « théâtre de bien des angoisses »⁴⁰⁸, comme l'annoncent les insomnies d'Adrienne, moments où l'air est pesant et où le silence est angoissant ou encore ses cauchemars à Dreux ou Montfort. Quoiqu'il en soit, la chambre est un lieu de solitude et d'ennui puisqu'il est le lieu de l'intimité. Adrienne nie son intimité, sa vie intérieure tout au long du roman car elle tente de fuir la solitude qui porte en son sein l'ennui. Ainsi, le narrateur écrit : « Il était extrêmement rare qu'elle se rendît à sa chambre, à moins que ce ne fût pour s'y coucher. En bas, dans les pièces du rez-de-chaussée, elle se sentait moins seule »⁴⁰⁹. L'étage où se trouvent les pièces destinées à l'intimité, à la vie intérieure, est associé à la solitude et symbolise le néant qui est ancré dans les personnages. Aucun épanouissement n'est possible dans la chambre, comme si toute vie psychique était niée, d'où l'assimilation de chaque chambre à son propriétaire. Ainsi la chambre de Germaine symbolise-t-elle – en tant que refuge de la malade – la souffrance et le malheur :

Il y avait dans cette pièce plus que le danger de la contagion, il y avait le souvenir d'une moribonde qui avait passé là de longues années de souffrance sans objet. Le lit, les

⁴⁰⁵ La chambre devient alors une image de la psyché, de l'intériorité, par l'idée du refuge où laisser s'exprimer ses émotions, mais aussi « par son retrait supplémentaire dans la maison » qui fait qu'elle « est chambre de la conscience » (Belinda Cannone, in *Poétique de la maison*, cité, p. 48). C'est en effet le lieu de l'introspection qui recueille en son sein les états d'âme du personnage, comme une mère le ferait.

⁴⁰⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 515.

⁴⁰⁷ *Ibid.*.

⁴⁰⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 290.

⁴⁰⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 404-405.

chaises, la petite armoire aux médicaments, tout parlait à sa mémoire un éloquent et terrible langage et il lui vint à l'esprit que cette chambre portait malheur⁴¹⁰.

Tout parle de maladie : outre l'odeur, les meubles semblent provoquer la maladie car selon la jeune fille ils porteraient malheur. Il en est de même avec la chambre paternelle qui ne peut être envisagée sans son habitant :

Mais elle connaissait beaucoup moins la chambre de son père et elle reçut un choc en voyant le lit en *pitch-pin* et les chaises de paille dont il s'était servi pendant des années. D'une manière indéfinissable et quelque ridicule que cela paraisse, ces meubles ressemblaient à M. Mesurat. C'était comme si, à force de lui avoir appartenu, ils avaient pris quelque chose de son air. On n'imaginait pas autre corps que le sien étendu dans ce lit trapu et banal et il eût semblé naturel que sa main veinée, sa main seulement, se posât tout à coup sur le dossier d'une de ces chaises. S'il était encore quelque part sur terre, il était là⁴¹¹.

Antoine devient un meuble. Le bois dur et résistant du lit, avec ses veines, s'apparente à la peau du père qui est un prolongement au meuble. « Trapu » et « banal » : les adjectifs décrivent le père : le premier ayant déjà été utilisé pour le décrire physiquement, tandis que le second représente ses goûts. Cette assimilation est aussi une manière de nier toute identité au père qui ne s'illustre pas autrement que par sa ressemblance accablante à son milieu.

La chambre de Stephen Fletcher est elle aussi le miroir de son identité :

Les fenêtres étaient drapées de rideaux bruns. On voyait sur une table un livre ouvert, des cailloux de différentes couleurs, une loupe, et, près de cette table, un fauteuil placé un peu de côté comme si quelqu'un venait de le repousser en le quittant. Un grand lit à colonnes, également drapé de velours brun, occupait un coin de la chambre⁴¹².

Tout dans la chambre indique la passion de Stephen pour les pierres. En effet, nous l'avons déjà associé à l'élément terre en raison de son occupation journalistique. Ici sa chambre exprime encore un ancrage à la terre ainsi qu'un intérêt studieux pour celle-ci. Les rideaux prennent sa couleur, tout comme les drapages du lit, et la chambre devient un bureau d'études, comme l'illustrent le livre ouvert, les pierres et la loupe. Étudier semble plus important que se reposer : le lit est dans un coin tandis que la part belle est faite au bureau. Il s'agit de nourrir l'esprit, et non de le laisser reposer, ce qui permet de dire que Stephen comble son ennui en travaillant. De plus, la solitude voulue du père s'illustre par

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 409.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 493.

⁴¹² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 86.

la position reculée de la chambre dans la maison⁴¹³. Toute vie de couple est absente entre ces murs dédiés à l'étude : en effet, représentation de la vie de couple effective entre Kate et Stephen, le narrateur affirme que Stephen l'avait épousée parce qu'il « s'ennuyait dans sa solitude »⁴¹⁴ et qu'elle était peu autoritaire⁴¹⁵. La chambre est donc attribuée à Mrs. Elliot, ce qui est une volonté de tenir à l'écart la mère et ses incitations à la dépense. La chambre demeure un temple consacré à l'étude :

Le livre était toujours sur la table ronde, mais il était fermé et l'on voyait, à la croix imprimée en creux dans le cuir noir de la couverture, que c'était une Bible. Les cailloux de différentes couleurs avaient été rangés dans une petite vitrine accrochée entre les deux fenêtres. Les rideaux du lit, légèrement entrouverts, laissaient paraître une courteline bleue à fleurettes jaunes⁴¹⁶.

Emily découvre que le livre ouvert est une Bible, faisant ainsi de la chambre le lieu du mental et du passé. Il n'est dès lors pas étonnant que le personnage s'y ennuie.

De même, la chambre d'Emily est l'expression de son désir exacerbé de possession :

Bien que la chambre d'Emily fût petite et meublée de façon assez laide, la jeune fille s'y trouvait mieux qu'en aucune autre partie de la maison et elle y aurait passé les journées entières si elle avait pu y faire du feu, mais naturellement il n'en était pas question. Elle aimait à mettre cette pièce en ordre et à se dire : « Je suis chez moi, ici. Tout ceci m'appartient. » [...] En été, elle s'installait pour coudre dans le renforcement de la fenêtre et levant à tout moment les yeux de son ouvrage contemplait le bois poli des meubles qu'elle frottait chaque matin : une commode massive, un lit d'acajou grossier et une chaise à bascule garnie d'une tapisserie à fond grenat⁴¹⁷.

Loin de toute préoccupation esthétique, Emily vit dans sa chambre le rêve de possession de la maison : elle est donc un substitut à Mont-Cinère où Emily projette ses désirs d'avenir. Mettre en ordre la chambre et polir quotidiennement les meubles lui permet de mieux la posséder, de l'organiser à sa guise. Ses meubles sont grossiers, ils n'ont aucune valeur ni même beauté (comme l'indiquent les adjectifs qualificatifs « massive » et « grossier ») : le plus important est de les sentir physiquement, de savoir qu'ils sont là. Par ce geste, Emily comble un vide : ne réussissant pas à posséder la réalité

⁴¹³ « ... sans doute elle était un peu isolée du reste de la maison, mais elle n'en était que plus tranquille. » (*Ibid.*, p. 91).

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁴¹⁵ « Ses yeux noirs ne reflétaient que l'ennui d'une âme qui ne sait où elle va, mais se résigne à son sort et s'abandonne mollement à la volonté des autres » (*Ibid.*, p. 81).

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁴¹⁷ *Ibid.*, pp. 108-109.

du fait de son ennui, à combler un manque affectif certain, elle reporte ses désirs sur les meubles qui sont un substitut à la maison entière.

Tout autre est la chambre de sa mère. En effet, tout y exprime son avarice et sa froideur :

Elle contenait peu de meubles et ses murs crépis à la chaux, sans ornements d'aucune sorte, lui donnaient un aspect monacal. Un lit à colonnes dont on avait supprimé les pentes et les courtines occupait l'espace entre les deux fenêtres ; la couverture en était de grosse laine comme celles que l'on donne aux soldats, et l'oreiller n'avait pas de taie. Un secrétaire en bois de violette, une chaise à fond de paille et une armoire de noyer complétaient cet ameublement⁴¹⁸.

Aucune chaleur humaine n'existe dans cette chambre, car embellir cet espace d'intimité revient à embellir sa vie émotionnelle, le monde des sentiments. En revanche, la chambre est dépouillée, vide, ce qui confirme le vide intérieur de la mère qui est dépourvue de tout sentiment maternel à l'égard de sa fille. La comparaison avec le domaine monacal et militaire prouve bien que Mrs Fletcher se satisfait du strict nécessaire, tant au niveau physique qu'au niveau émotionnel : le superflu, et donc les sentiments, n'ont rien à faire dans son monde. La chambre de Kate indique donc une volonté de privilégier le nécessaire, c'est-à-dire des relations basement matérielles, au superflu, aux manifestations de tendresse par exemple.

La chambre de Mme Pauque est elle aussi représentative de son identité :

Tendue d'un gris sourd qui tournait au mauve, avec des rideaux de velours violet aux fenêtres, elle présentait un aspect indéfinissable d'austérité et de coquetterie. L'air y était embaumé d'un bouquet de roses blanches qui s'épanouissaient dans un vase de cristal en forme d'urne, et c'était là le premier objet qui attirait la vue. Dans un angle, une coiffeuse Empire, droite et sévère, mais pourvue d'un grand nombre de brosses, de peignes, de flacons et de boîtes à onguents, témoignait du soin que Mme Pauque apportait à sa toilette et aussi de la bonne opinion qu'elle avait de son aspect physique. Un lit d'acajou sans ornements, étroit, sérieux, parlait de repos bien pris et repoussait avec une sorte de violence muette toute idée voluptueuse. [...] Près de la fenêtre, un semainier offrait à la lumière son bois poli qui prenait par endroits des tons d'écaille⁴¹⁹ [...].

L'assimilation de Mme Pauque à la mort a déjà été étudiée précédemment, et sa chambre est en harmonie avec cette image. En effet, un simple vase de cristal devient une urne, dernière demeure des corps. Mme Pauque rôde dans la maison et surgit inopinément, comme si elle faisait partie des meubles et comme si elle disposait d'un pouvoir surnaturel. Par ailleurs, l'urne-vase est le premier objet qui attire le regard, ce qui crée un

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁴¹⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 388.

parallèle entre Mme Pauque et une des trois Parques. Sa chambre mêle austérité et coquetterie comme en témoigne par exemple la coiffeuse : ses lignes droites évoquent la rudesse tandis que les accessoires féminins laissent à penser que la mort peut attirer par divers artifices. Il en est de même avec le semainier dont les tons d'écaille sont un symbole du ciel⁴²⁰ et donc de la mort.

Dépouillée, mais studieuse, la chambre de Jean exprime sa recherche d'une voie spirituelle :

Derrière lui, les murs n'offrent aux regards que leur surface blanche où l'ombre de cet homme remue quelquefois, hoche la tête. Dans un coin, le grand lit bas aux couvertures rejetées en tas, et sur un vieux meuble à poignées de cuivre, huit ou dix volumes ; c'est tout. La table à laquelle il est assis est en bois blanc comme une table de cuisine⁴²¹ [...].

La surface vierge du mur sert de toile à l'ombre de Jean, image symbolisant la projection de ses secrets dans la chambre, pièce où le personnage peut librement se dévoiler dans sa solitude et ne pas souffrir du regard d'autrui. Le mur blanc est la promesse d'un changement, permet toutes les fantaisies et symbolise donc le changement que subit Jean dans son identité. La simplicité et le dépouillement de cet homme – qui s'illustre par le peu de meubles et la sobriété de la table lui servant de bureau – sont à l'origine de sa solitude : le trouvant étrange, les personnages le fuient. Son incompréhension et sa solitude sont donc mises en valeur dans cette description. Vue à travers les yeux de Mme Pauque, la chambre acquiert une dimension monacale qui sous-entend un dépouillement du corps et de l'esprit :

Pourtant, cette chambre n'avait rien de fort banal : avec son lit de fer et sa fenêtre sans rideaux, on eût dit une chambre de bonne ; la table de bois blanc et la chaise de paille confirmaient cette impression. « Une chambre de bonne ou une cellule, pensa Mme Pauque. Oui, une cellule de moine⁴²². »

L'aspect de la chambre trompe Mme Pauque. L'absence de rideaux correspond à une absence d'intimité : Jean n'a de ce fait pas besoin de se cacher car son intimité est dans les rues qu'il traverse, pas dans la maison dans laquelle il assume une identité qui n'est pas la sienne. La chambre ici étouffe donc l'identité au profit de l'enveloppe extérieure qu'autrui attribue au personnage : il faut être inexistant, transparent (Jean est

⁴²⁰ L'écaille – comme l'analyse le *Dictionnaire des symboles* – se note souvent aux pieds du Christ en ascension ou sous les pieds des anges.

⁴²¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 198.

⁴²² *Ibid.*, pp. 274-275.

déjà très discret, se plie à cette demande inexprimée de le rendre absent) aux yeux d'autrui pour survivre.

De plus, la chambre témoigne de la propension de Gertrude à tout ce qui peut adoucir sa vie, ce qui accentue l'idée de refuge⁴²³ : « Tout autour d'elle, le lit d'acajou, les chaises de soie vert tendre, le bonheur-du-jour lui conseillaient de se taire et de s'apaiser »⁴²⁴. Le mobilier prend vie, comme l'indique sa personnification, et met en relief la faiblesse du personnage. La décoration est précieuse et féminine : les couleurs pastels invitent au repos et au soin de sa personne. La chambre-refuge exprime ici l'amour-propre de Gertrude qui en a fait un lieu de bien-être et donc de repli sur soi qui accentue son ennui. Mais à présent ce lieu n'est plus à son goût : « promenant les yeux autour de sa chambre, elle éprouva une sorte de dégoût pour ces meubles et ces tentures qu'elle avait choisis avec amour »⁴²⁵. Chez Gertrude ce dégoût soudain implique un changement brusque : celle-ci n'est plus apaisée, mais subit une transformation intérieure bouleversante en rapport avec Louise.

Par ailleurs, la chambre de Gustave tend à donner une image distinguée de son propriétaire :

Un énorme lit couvert de brocard prune occupait le centre d'un tapis de Chine aux tons délicats et quelques toiles précieuses ornaient les murs tendus de soie blanche à ramages jonquille. Le goût n'était pas absent de cet ensemble, mais il s'étalait avec une naïve insolence⁴²⁶.

La décoration reflète un univers distingué : brocart, tapis de Chine, tableaux et soie blanche. Il s'agit de se donner un air propre et innocent, comme si la vie intime du personnage était en accord avec sa chambre.

⁴²³ Nous l'avons dit, il y a chez ce personnage la prévalence de l'image maternelle. Le salon est son antre, tout comme sa chambre. Ce sont des lieux où règne l'image de la boule, de la caverne protectrice. Gilbert Bosetti écrit ainsi : « Ce mythe de la boule du monde est évidemment un mythe d'origine qui exprime la situation même de l'enfant dans le ventre maternel, et sa fonction dans la prime enfance est de médiatiser les rapports du moi égocentrique avec une réalité qu'il ne saurait concevoir comme extérieure à lui ; le mythe lui permet de se situer *dans* le monde, mais un monde clos, centré à partir de lui, sans véritable extérieur » (Gilbert Bosetti, « La Maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain », in *Circé*, cité, p. 189). Elle fait de sa maison un refuge contre le monde entier, opposition à cet extérieur lieu du danger, comme le lui a confirmé l'épisode du jardin public. De même, dans son rapport à monde se dessine son égocentrisme. Tout se fait par rapport à sa propre personne, et le rôle maternel qu'elle tente d'endosser auprès de Louise en est l'image. Rien n'existe en dehors d'elle-même et de son plaisir, et autrui n'est présent que pour assurer ses désirs.

⁴²⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 291.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 429.

La chambre de Louise révèle une volonté malsaine de conserver la pureté de l'enfance, au même titre que sa jupe écossaise bien trop courte :

Les murs peints en bleu azur et les meubles roses évoquaient l'enfance, bien que Louise eût atteint sa treizième année, mais pour Gertrude la petite restait un bébé. [...] Sentimentale à l'extrême, elle se sentait émue de tendresse devant les fauteuils couleur de pâte dentifrice et le petit lit couvert d'un édredon qui ressemblait à un nuage bleu⁴²⁷.

Dans cette chambre-prison, « le temps s'est arrêté »⁴²⁸. Les couleurs pastel évoquent la douceur et l'insouciance, accentuées par la comparaison de l'édredon à un nuage. C'est en l'assimilant à une petite fille que Gertrude la domine et la séquestre. Aussi veut-elle se convaincre mais aussi convaincre la jeune fille que sa chambre serait enviée par des filles de son âge⁴²⁹. De plus, en la rajeunissant ainsi, Gertrude se donne une importance qu'elle n'a pas car elle peut tenter d'exercer son autorité. Ainsi, la chambre de Louise est une projection des fantasmes du monde adulte :

Dans la chambre de Louise où les murs et les meubles essayaient de parler le langage de l'enfance, avec la maladresse propre aux adultes, une suite de bariolages naïfs racontait l'histoire du Petit Poucet et du Chaperon rouge. Un coucou annonçait les heures, mettant une note de gaieté conventionnelle dans ce décor d'une futilité douceâtre⁴³⁰.

Les histoires peintes racontent toutes deux une enfance enviée par un prédateur : le loup du Chaperon rouge, c'est Gustave car il est, comme lui, un prédateur sexuel, tout comme l'ogre du Petit Poucet. Le Chaperon rouge semblerait annoncer l'histoire de la fillette naïve qui est une proie sexuelle pour Gustave, tandis que le Petit Poucet exprime le fantasme des adultes de « manger » les fillettes, mais aussi les pulsions des adultes. Le Petit Poucet est à l'image de la vie de Louise : sans parents tous les deux (certes pas pour les mêmes raisons), sans repères car ils n'ont plus la stabilité que procurent les parents. Ils doivent alors tous deux faire face au sadisme dévorateur des adultes. Combien de fois en effet trouvons-nous la comparaison de Gustave et de Gertrude à des ogres ? Il en est de même avec le Petit Chaperon rouge qui met le doigt sur la découverte des sexes⁴³¹. Louise aussi doit traverser la forêt emplie de loups qui la guettent et qu'elle retrouve quelque soit

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 293.

⁴²⁸ Gilbert Bosetti, « La Maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain », in *Circé*, cité, p. 191.

⁴²⁹ « Aujourd'hui jeudi, tu as congé, poursuivit Gertrude. Tu pourras repasser tes leçons pour demain dans ta jolie chambre, et combien de fillettes de ton âge seraient heureuses d'en avoir une comme celle-là ! » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 301).

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 322.

⁴³¹ Louise et bien d'autres personnages greeniens se regardent nus dans le miroir.

le chemin qu'elle choisit. Les images sont donc parlantes et annoncent les pulsions des adultes face à Louise, mais également une séquestration qui ne peut que provoquer l'ennui.

En revanche, la chambre de Louise au collège de Chanteleu exprime une jeunesse saine et joyeuse montrant par la même que l'endroit est le paradis de l'enfance :

En disant ces mots, elle mena Louise dans une petite chambre aux murs semés de fleurs multicolores. Un lit étroit en forme de gondole, une table recouverte d'un châle des Indes et des sièges de bois clair avaient un air de gaieté dont le charme agit immédiatement sur la fillette⁴³².

La chambre n'est plus celle d'une petite-fille mais celle d'une jeune fille. Décorer n'a plus la fonction de simuler, mais d'embellir. La chambre de Rose est en revanche un lieu purement utilitaire :

À quelques pas plus loin, Rose s'arrêta devant une porte qu'elle ouvrit avec une clef et fit entrer l'enfant dans une chambre qu'un grand lit de cuivre occupait sur presque toute la largeur. Pendu au mur, un christ étendait les bras au-dessus de l'édredon rouge et se reflétait dans une glace parsemée de taches noires. Une commode d'acajou privée de son marbre encombrait la ruelle de telle sorte qu'à moins de déplacer ce meuble ou de monter dessus il n'était pas possible d'ouvrir la fenêtre. Pas de chaise ; on dormait là, on ne s'y asseyait pas. En revanche, une étagère boiteuse, vestige d'un salon disparu, offrait au regard ses rayons de palissandre dont le premier supportait un bougeoir et le second un peigne et une brosse⁴³³.

Dormir est la seule activité qui s'y déroule, ce qui suppose une vie intérieure pauvre : pas de place pour la méditation, pas de fuite hors de l'ennui. Rien ne détourne Rose du travail ménager : il n'est pas possible d'ouvrir la fenêtre pour contempler le paysage ou rêver. À l'austérité de la chambre s'ajoute l'idée d'inutilité du superflu. Le marbre de la commode, bien trop fastueux a été enlevé, tout comme la chaise qui permettrait un repos du corps. Aucune esthétique n'est présente, les meubles sont dépareillés et vieux : l'étagère « boiteuse » ne sert qu'à disposer des objets utiles à la vie comme un bougeoir et des accessoires de coiffure.

La chambre est aussi une prison, et ne laisse aucune possibilité de fuite :

La pièce lui sembla beaucoup plus petite qu'elle n'avait cru la veille. C'était presque un réduit, mais tendu de perse à fleurs et meublé avec une simplicité charmante. [...] Pour égayer cet endroit qui sans cela se fût montré sous son véritable aspect – celui d'une geôle – on n'avait épargné ni le bariolage, ni la bimbeloterie, calcul un peu naïf, mais juste. [...] Une grande armoire de campagne dont les panneaux avaient l'éclat du bronze occupait

⁴³² *Ibid.*, p. 428.

⁴³³ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 425-426.

l'espace libre entre la porte et la fenêtre, et deux fauteuils à siège de paille se faisaient face devant l'âtre comme pour engager une conversation et empêcher aussi qu'on ne circulât de ce côté. Restait une espèce de ruelle entre le vaste lit d'acajou et le mur que la jeune fille pouvait toucher en allongeant le bras⁴³⁴ [...].

La chambre qui symbolise la vie intime du personnage est ici comparée à une geôle qui met en valeur les limites de la vie intérieure de la jeune fille. Le champ lexical de la prison est bel et bien présent : notons « réduit » et « geôle » qui donnent à voir l'étouffement et l'oppression. En effet, la dimension de la pièce est plus petite qu'Élisabeth ne le pensait, comme si elle découvrait que sa vie intérieure ne peut être épanouie par manque de liberté. Aucune relation avec le monde n'est possible : les deux fauteuils empêchent de se diriger vers la cheminée. Seule la fantaisie de la jeune fille, symbolisée par la gaieté naïve du décor lui permet d'accéder à un monde autre, de faire tomber les limites qui sont imposées par autrui.

L'étouffement de la séquestration est aussi ressenti par Hedwige dans sa chambre dont le narrateur écrit que « les murs semblaient se rapprocher d'elle comme pour l'étouffer »⁴³⁵. Ce lieu est pour elle « le champ de bataille »⁴³⁶ car il est l'espace où toutes ses angoisses et ses maux refont surface. Le décor est un support à toutes les souffrances des personnages. Ainsi la chambre devient le miroir de ce que ressent le personnage au fond de lui : dans son intimité, c'est tout autant un champ de bataille car la crise qu'Hedwige traverse la laisse dépourvue. Ce décor est aimé et haï de la même manière que cette dernière s'admire et se déteste :

La petite lampe au chevet du lit d'Hedwige répandait autour d'elle une lumière ambrée qui caressait les tentures à fleurs multicolores et les rideaux de toile écrue dont les longs plis droits semblaient des colonnes de pierre. C'était le décor familial que la jeune fille aimait et détestait à fois et qu'elle appelait intérieurement son champ de bataille, mais ce soir elle avait l'impression de le retrouver après une longue absence, un dur et ténébreux voyage dans des régions inconnues⁴³⁷.

Nous avons déjà dit que l'ennui transformait tout en un « trop connu », qui provoque – sinon le désespoir – la haine du personnage. Le fait qu'Hedwige apprécie sa chambre ce soir là montre qu'il est un refuge où elle peut laisser aller sa détresse car ici au moins personne ne pourra la juger. De plus, la chambre est comme une toile où elle

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 516-517.

⁴³⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 241.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 341.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 362.

projette son amour pour Gaston Dolange, amour qui bouleverse complètement son intimité comme l'indique la dernière phrase.

Ainsi, prison⁴³⁸ ou refuge⁴³⁹ : la chambre est en tout cas un prétexte au personnage pour un nouveau repli sur soi qui accentue son ennui. En réalité, cet espace plonge le personnage dans un état misérable composé du désespérant « trop connu » qui le laisse indifférent au monde. La chambre devient – pour reprendre l'expression d'Henriette Levillain – « le lieu névrotique d'un enfermement matériel et psychique »⁴⁴⁰.

c) Le couloir ou l'exploration de l'inconscient :

Le couloir, par sa fonction, figure l'état transitoire du personnage ainsi que les changements auxquels il est confronté. Revenant en pleine nuit de chez Mme Legras, Adrienne se débat dans sa propre maison, aux prises avec sa conscience et sa folie :

Elle marcha tout droit, frappant le mur de sa main gauche à mesure qu'elle allait, et se guida ainsi jusqu'au fond du couloir. Une épouvante sans nom la guettait, attendait le moment où tout d'un coup elle se rendrait, où elle crierait dans le noir, vaincue par l'horreur des ténèbres. Au bout du couloir elle se mit à courir, ne comprenant pas comment elle avait pu pénétrer à cette heure lugubre dans la maison⁴⁴¹.

Oppressant, le couloir représente le passage obligatoire, l'étape qu'Adrienne franchit pour accéder à sa conscience. En effet, celle-ci a dû affronter la conversation avec Léontine au sujet du docteur, lors de laquelle cette dernière tentait de raisonner la jeune fille. En s'enfuyant de la maison en pleine nuit, elle fuit les remarques, censément pleines de bon sens, de sa voisine pour retourner dans la maison où elle peut tranquillement penser au docteur. De même, l'obscurité du couloir montre que sa progression à l'intérieur de sa conscience se fait en tâtonnant comme l'indiquent ses gestes de la main sur le mur qui la guide. Aboutir en courant dans la cuisine pour chercher des allumettes équivaut à explorer et à prendre conscience de son état de santé « spirituelle ». En effet, la cuisine est le lieu de la transformation ; elle est l'espace où le personnage peut se forger. Ainsi,

⁴³⁸ La nouvelle *La Révoltée* fait de la chambre non seulement une prison mais aussi le synonyme de la déchéance morale et physique de la protagoniste suite aux sévices moraux qu'elle a subi dans l'enfance. C'est l'endroit où elle mourra « toute seule, désespérée », ce qui accentue le caractère malsain de la chambre (Julien Green, *Histoires de vertige (La Révoltée)*, cité, p. 626).

⁴³⁹ Hedwige elle-même est consciente de cette double identité de la chambre : « De nouveau dans sa chambre, de nouveau dans ce refuge qui devenait une prison au bout de quelques heures et dont elle considéra les meubles avec des yeux chargés d'ennui », double identité qui ne se dissocie absolument pas de l'ennui (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 395).

⁴⁴⁰ Henriette Levillain, *Poétique de la maison*, cité, p. 9.

⁴⁴¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 486.

Adrienne est « à deux doigts » d'être vaincue par l'horreur des ténèbres et de comprendre sa progressive folie et de l'intégrer dans sa conscience.

Il en est de même pour Hedwige, quelques minutes avant son suicide. Se sentant suivie, elle s'engage dans un couloir et continue « tout droit dans l'ombre »⁴⁴² grâce à « un tapis [qui] étouffait le bruit de ses pas »⁴⁴³. Cette progression obscure, étouffante (puisque le bruit des pas, seul élément humain, est assourdi par le tapis) et angoissée amène le personnage à se tuer⁴⁴⁴ : son geste est involontaire mais le destin l'amène tout droit à la chambre de Raoul et à son revolver. « Un couloir qui se prolonge porte en soi cette redoutable menace, d'ailleurs présente dans toute espèce de construction inachevée ou ruinée : on cherche d'abord instinctivement la place de la porte »⁴⁴⁵, une porte qui mène à la mort dans le cas de Gertrude. Elle ne paraît pas avoir d'autre choix que se rendre dans cette chambre, ce qui accentue le côté tragique de la scène : involontaire, le personnage agit pourtant, contre lui-même et contre tous.

Le couloir chez Gertrude est rempli de livres : « Dans un couloir obscur qui menait à la salle à manger, les livres de son défunt mari formaient une muraille de toutes les couleurs »⁴⁴⁶. Comme les notes de Giovanni Lucera l'indiquent, « le substantif métaphorique suggère le caractère protecteur de ce rempart contre le monde que représentent les livres »⁴⁴⁷. Il y a, en effet, une dimension protectrice du couloir car elle contient justement les livres de son mari. C'est pour elle une manière de se rassurer non par la lecture car tous les personnages greeniens ne lisent pas (de la même manière qu'ils éprouvent des sentiments mais ne les analysent pas), mais par la sensation du livre sous ses doigts qui lui rappelle son époux. Se sachant outragée par un inconnu, faire appel à son époux est une manière de rétablir l'ordre des choses, d'obtenir une réparation.

⁴⁴² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 408.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 408.

⁴⁴⁴ Julien Green relève l'importance que prend le personnage au fur et à mesure de l'intrigue, mais n'en nie pas l'influence de Jean : « Il est certain qu'Hedwige a fortement tiré à elle un drame qui ne lui appartenait pas, du moins au début, et qui devient peu à peu son drame. Mais *Le Malfaiteur*, s'il disparaît au cours du récit, n'en demeure pas moins constamment présent et c'est lui qui, en écrivant sa dernière lettre à Hedwige, agit sur elle en lui donnant, pour la première fois, peut-être, l'idée de la fuite dans la mort » (Guy Dupré, « « Je fais les personnages et les personnages font le livre », nous dit Julien Green à propos du *Malfaiteur* », *Carrefour*, 25 avril 1956, in *Œuvres complètes III*, cité, p. 1514). Aussi, le suicide du personnage est tout autant incident que ne l'a été son existence entière : le personnage n'agit pas, il est seulement agi par des circonstances extérieures qui le déterminent.

⁴⁴⁵ Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 88.

⁴⁴⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 291.

⁴⁴⁷ Giovanni Lucera, *Notes*, p. 1363. Il en est de même dans *Si j'étais vous...* : « Des rayons de livres rendaient plus étroit encore le boyau qui menait à la pièce où travaillait Fabien... » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 844). Notons également le nom « boyau », qui confirme l'idée d'une maison à l'apparence humaine.

Grâce au couloir, Ariane est rassurée elle aussi : « Il y avait d’abord le voyage à travers l’étroit couloir bordé de livres, les livres de son père. Elle marchait en murmurant, et dans les portes vitrées des bibliothèques, son reflet passait comme un fantôme [...] »⁴⁴⁸. Cette partie de la maison – dont le narrateur signale qu’aucune pièce n’a changé depuis le décès du père si ce n’est la salle de bain – témoigne de la dépendance au père, à l’absent et au passé. Le reflet fantomatique dans les portes des bibliothèques en est une image qui laisse entendre que le personnage vit dans un monde résolument passé. Le couloir conforte donc cette attitude qui n’est pas étrangère à son ennui et qui « l’enterre » dans une vie étriquée.

Le couloir qui mène Louise à sa chambre de Chanteleu représente le voyage initiatique de la fillette :

Le couloir en question était d’une longueur inusitée, mais agréablement éclairé par des appliques à abat-jour roses. À droite et à gauche, des portes d’un blanc ivoire s’ornaient chacune d’une petite plaque d’émail où se lisait un numéro au milieu d’une guirlande de fleurs, toutes différentes, violettes, muguet, myosotis, pâquerettes et ainsi de suite à n’en plus finir. Comme dans l’escalier d’honneur, un tapis vert mousse supprimait totalement le bruit⁴⁴⁹ [...].

La métaphore filée de la nature (« roses », « guirlande de fleurs », « violettes, muguet, myosotis, pâquerettes », « vert mousse ») exprime un renouveau pour Louise qui y découvre un espace très près de la nature.

Le couloir est donc l’espace de l’exploration du conscient. Les personnages découvrent en un instant fugitif l’horreur des ténèbres d’une part, et d’autre part font l’expérience d’un autre parcours qui figure une nouvelle étape de leur vie.

d) Le grenier : la liberté de l’interdit :

⁴⁴⁸ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 612. Il y a là une idée du double introduite par le reflet du personnage. Comme l’écrit Gérard Genette, « en lui-même, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un *double*, c’est-à-dire à la fois un *autre* et un *même*. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de significations qui rend l’identité fantastique (*Je est un autre*) et l’altérité rassurante (*il y a un autre monde mais il est semblable à celui-ci*) » (Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, 265 pages, p. 21). Peut-être faut-il voir dans cette image d’un personnage qui ne coïncide pas avec son ombre l’impossible existence du présent : le personnage n’est pas un corps ici-bas, mais une simple enveloppe corporelle évanescence qui fuit au présent. Le reflet n’offre que l’image d’une existence instable, transitoire (puisque dans un couloir) parce que peu ancrée dans le présent.

⁴⁴⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 422.

Le grenier est un lieu particulier : lieu de repli, d'appropriation de la maison, de l'enfant, qui le met « à l'abri de la misérable réalité »⁴⁵⁰. Pour l'enfant, qui ne possède pas matériellement sa chambre, le grenier offre un refuge à l'abri du temps et du monde. C'est par le truchement de « ces lieux abandonnés par les adultes que l'enfant [...] [prend] possession du monde »⁴⁵¹. En effet, ce lieu déserté lui permet de s'aventurer hors des pièces « conquises » par les adultes et de se confronter au monde sans avoir véritablement à sortir.

Lieu de l'interdit, le grenier dans *Le Mauvais Lieu* représente dans un premier temps une protection contre le monde :

Pour Louise, le grenier était le refuge contre ce qu'elle appelait mentalement les gens et surtout contre sa tante. [...] Devant elle, à six ou huit mètres de distance, un grand rectangle dessiné d'un trait lumineux indiquait une autre porte, et celle-là s'ouvrait comme une fenêtre sur le vide. Peu à peu émergeaient autour de la petite fille des masses noires qui faisaient songer à des villes détruites, et elle reconnaissait les caisses posées les unes sur les autres, la malle d'osier dont on ne se servait plus, puis une pyramide de vieux livres et plus loin, beaucoup plus alarmants, des vêtements pendus à une poutre par des porte-habits qui leur prêtaient une carrure et une apparence humaines⁴⁵².

Comme Gertrude, Louise aussi a un lieu où se protéger du monde, ce qui montre combien les personnages greeniens se sentent agressés par autrui, et surtout par leur propre famille. Aucune paix n'est possible, même en famille : le personnage se retrouve désespérément seul et sans appui. Le grenier prend ici l'apparence d'une grotte : l'obscurité de la pièce lui offre une protection momentanée car elle s'ouvre sur un ailleurs peu rassurant comme l'indique la porte comparée à une fenêtre s'ouvrant sur le vide. Le grenier n'a pas la même fonction maternelle que le salon de Gertrude, malgré sa forme concave⁴⁵³ : Louise imagine que si elle ouvre la porte du grenier, la mort ferait irruption, et plus tard, c'est dans ce lieu que Lina meurt « engloutie » par le vide. Les souvenirs (la malle d'osier), le passé (les vieux livres) et les êtres humains (les vêtements) se côtoient dans cette pièce et symbolisent les restes d'un monde familial évanoui, qui effraie désormais Louise. En effet, les mouvements humains des objets donnent une atmosphère fantastique à la pièce :

⁴⁵⁰ Gilbert Bosetti, « La Maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain », in *Circé*, cité, p. 213.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁵² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 304.

⁴⁵³ « Le plafond en dos d'âne se perdait dans la nuit naissante... » (*Ibid.*, p. 316).

Ce qui l'inquiétait dans ce grenier venait d'ailleurs. La porte-fenêtre dont elle voyait le contour la fascinait. La ligne dure et précise que faisait la lumière produisait un effet étrange dans l'obscurité. Le rectangle demeurait immobile et en même temps il semblait bouger, se rapprochant, puis s'éloignant ; de le regarder le rendait vivant. [...] Jamais encore elle n'avait fait autre chose dans ce grenier que de s'y promener, heureuse d'y être seule et libre, mais ouvrir la porte qui donnait sur le gouffre de la rue ne lui était pas venu à l'esprit parce qu'on risquait en se penchant d'être englouti par le vide. [...] La main sur le loquet, elle avait peur et en même temps une sorte de griserie s'emparait d'elle. Elle eut le sentiment d'être une grande personne⁴⁵⁴.

C'est l'ailleurs qui inquiète Louise, un ailleurs inconnu dont elle goûte la saveur pour la première fois ici. Son geste d'ouvrir la porte et de regarder le gouffre est en effet – comme l'explique Giovanni Lucera – le bonheur de faire le mal. Sa griserie a donc quelque chose à voir avec sa bravade, et lui ouvre un instant les secrets du monde des adultes.

e) Le bureau : une suffocation ennuyeuse :

Green décrit peu les personnages en plein travail. Le bureau sert en fait de refuge, de lieu de solitude où le personnage savoure sa tranquillité, mais c'est aussi un lieu propice à l'ennui. En effet, dans *Minuit*, Green écrit :

Le bureau de M. Lerat était une pièce sombre et basse qui prenait jour sur une petite place tranquille où de très anciennes maisons de brique se groupaient autour d'un clocher roman. Ce calme paysage que l'économe apercevait de son fauteuil ne connaissait depuis des siècles d'autres variations que celles du temps et de la lumière [...]. Une lumière adoucie par un abat-jour de soie verte éclaira la petite pièce laide et cossue, les tentures grenat, le canapé turc sur lequel M. Lerat faisait sa sieste après déjeuner, la moquette lie-de-vin ; un petit feu de charbon répandait une chaleur entêtante qui donnait à M. Lerat l'envie de fermer les yeux⁴⁵⁵ [...].

La tranquillité est en fait un étouffement progressif dans l'inaction : la pièce est basse et sombre comme si elle voulait engloutir le personnage et son seul intérêt est la vue dont elle dispose sur le monde. C'est encore une fois l'attitude de repli sur soi et l'envie d'aller vers autrui. D'ailleurs, le paysage subit lui aussi une intemporalité : rien ne change, tout comme dans la vie du personnage en proie à l'ennui. Même l'ameublement invite à la paresse : une lumière tamisée, un canapé confortable et un feu doux.

Il en est de même pour le bureau du père de Jean :

Dans cette pièce tout en rideaux de velours, en fauteuils de peluche et en tapis de laine, obscure et mystérieuse comme une grotte, il m'était interdit de mettre les pieds [...].

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 304-305.

⁴⁵⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 479-480.

C'était une pièce haute et étroite où nul bruit n'arrivait de l'extérieur, car elle donnait sur une petite cour déserte. D'une manière indéfinissable, elle semblait une projection de l'âme de mon père. Avec ses meubles lourds, ses grands portraits ennuyeux, ses tentures sombres, elle avait quelque chose de confortablement austère comme certaines chapelles privées où les riches vont faire leurs dévotions. Tout était triste et sourd entre ces murs. On y éprouvait une espèce de suffocation morale que les mots ne peuvent rendre⁴⁵⁶.

Le bureau semble conçu pour étouffer le personnage. L'ameublement est lourd : le velours, la peluche et la laine contribuent à isoler le père de toutes parts et donc à l'étouffer (l'hypozeux « en rideaux de velours, en fauteuils de peluche et en tapis de laine » accentue cette impression et donne la sensation que l'étau se resserre autour du personnage). La comparaison avec une grotte met cet aspect en valeur : la protection est exacerbée et devient une séquestration auquel le personnage a contribué et qui l'isole comme l'illustrent le silence et la solitude de la cour. C'est l'impression que donne la phrase énumérative en rythme ternaire qui mêle pesanteur, ennui et obscurité. La comparaison avec les chapelles privées indique d'une part la richesse du lieu (évoquée par l'adverbe « confortablement », qui, associé à « austère » crée une oxymore détonnante), et d'autre part l'idée de solitude, d'immobilisme et de passé. Le monde vivant avec ses passions n'a pas de place dans ce bureau. Ainsi, ce lieu n'est pas un espace studieux. Il est en réalité un lieu de solitude, de séquestration et de suffocation qui génèrent ou sont générées par l'ennui. Peu conscients, les personnages s'y retirent, se replient sur eux-mêmes pour tenter de trouver la paix. Mais c'est au contraire dans ces bureaux que se déroulent des moments importants. M. Lerat y meurt, ne supportant pas la nouvelle du départ de sa protégée, entraînant par là même l'écroulement du monde protégé où vivait Élisabeth. Quant à Jean, il découvre sans les comprendre les passions « immorales » de M. Pâris qui le font sur l'instant se sentir – de façon injustifiée – coupable.

Comme l'écrit Annie Brudo, « l'espace est toujours une projection de l'espace interne du protagoniste et par conséquent l'espace se charge d'éléments anthropomorphiques : il est hostile, indifférent ; il peut tour à tour susciter la peur ou offrir un refuge »⁴⁵⁷. Les pièces de la maison greenienne sont en effet un reflet de la personnalité

⁴⁵⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 288.

⁴⁵⁷ Annie Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995, coll. « Écrivains », 252 pages, p. 230. Michael O'Dwyer, analysant la poésie des lieux parisiens, écrit : « les descriptions d'événements extérieurs sont reliées à un drame intérieur. Le retentissement de l'espace parisien sur l'espace intérieur de l'auteur est, par conséquent, significatif. Green essaye de reconstruire la capitale en lui. [...] En se promenant dans Passy, il a l'impression d'errer à l'intérieur de lui-même, et il déclare que, s'il veut revoir Paris, c'est en lui-même qu'il le trouve » (Michael O'Dwyer, « Le flâneur des deux rives : poétisation greenienne de l'espace parisien », in *Julien Green. Écriture poétique et métaphysique*, Lille, Publications de l'Université Catholique de Lille, 2001, juillet-septembre, 104 pages, p. 82). C'est aussi le cas pour les personnages, comme nous l'avons analysé, qui trouvent en l'espace extérieur le miroir de leurs tourments.

des personnages. Toutefois, croyant en sa capacité protectrice, ils ne font que se replier sur eux-mêmes et oublier toute relation sociale et familiale. Le salon – salle à manger n'est plus un lieu de réunion familiale, propre à susciter confidences et conseils, mais un espace où la communication est rompue et où apparaissent les haines. Au lieu de permettre aux personnages un repos réparateur, la chambre leur offre un repli malsain, opprimant et étouffant. De plus, le couloir figure l'état transitoire des personnages tandis que le grenier offre la liberté de l'interdit pour Louise notamment. Enfin, le bureau n'est pas l'espace de l'épanouissement intellectuel mais l'espace d'un ennui profond qui ne laisse aucune place à la curiosité intellectuelle et qui enferme les personnages sur eux-mêmes au lieu de les faire s'ouvrir au monde.

2 – Le jeu des couleurs :

Loin d'être un simple détail, les couleurs semblent au contraire avoir une valeur significative, permettant de mettre en lumière le caractère des personnages et d'enrichir leur portrait.

a) Les couleurs froides : un effacement des choses et des personnes :

Les couleurs froides ou passives, telles que le bleu ou le vert, sont assez rares dans les pièces. Elles donnent une impression de fraîcheur, de sérénité, mais aussi de discrétion. En effet, dans *Minuit*, « la salamandre peinte en noir était le dieu rutilant du logis ; et les sièges de peluche olive, rangés en demi-cercle autour d'elle, semblaient lui rendre un muet et fidèle hommage »⁴⁵⁸. Les sièges verts s'effacent au profit de la salamandre, au profit de ce foyer qui écrase le foyer. Il en est de même dans le salon de la famille d'Hedwige : « on devinait la présence de canapés et de bergères qui se groupaient dans les coins et le satin bleu pâle des rideaux luisaient timidement sous les festons des corniches »⁴⁵⁹. Rien n'indique une quelconque intimité : la hauteur des plafonds, la disposition des canapés cachés dans un coin, mais aussi le bleu pâle des rideaux accentuent la hauteur⁴⁶⁰ et l'impersonnalité des lieux. De plus, les tentures de la chambre de M. Vasseur mêlent deux éléments, la terre et l'eau, confirmée par la comparaison des meubles avec un naufrage :

⁴⁵⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 405.

⁴⁵⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 373.

⁴⁶⁰ Selon le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, le bleu symbolise la dimension verticale, la teinte bleu clair étant le sommet.

« Des tentures bleues et noires couvraient les murs d'un dessin géométrique dont les complications et les violences agaçaient et troublaient la vue »⁴⁶¹. Ces éléments mettent en valeur la médiocrité du personnage mais aussi sa mélancolie. Le noir est la tristesse même, la mort, tandis que le bleu peut évoquer l'idée de l'infini et du manque de changement, par son rapprochement avec l'eau, deux propriétés de l'« ennuyé » greenien.

Ainsi, les couleurs froides sont utilisées pour exprimer l'effacement des personnes. Peu présentes, elles cèdent la place aux couleurs chaudes, généralement négatives.

b) Les couleurs chaudes : les pulsions négatives des personnages :

Les couleurs chaudes, ou actives tournent autour du rouge, jaune ou violet. Celles-ci expriment, dans les exemples étudiés précédemment, toute la chaleur des personnages ainsi que leurs pulsions. Ainsi, dans *Adrienne Mesurat*, l'ameublement contribue à étouffer le personnage par l'obscurité des tons : « Entre les toiles médiocres qui couvraient les murs, paysages noircis, portraits soigneusement protégés par un verre, se montrait une tenture grenat semée de chardons violets »⁴⁶². Le rouge sombre évoque l'obscurité des passions de la famille qui sont comme une mauvaise plante (le chardon) qui se propage. Il en est de même dans la salle à manger des Lerat : « on l'avait assombrie le plus possible en couvrant les lambris d'une peinture chocolat et les parois d'une tenture rougeâtre imitant assez mal le cuir de Cordoue. Les mêmes couleurs régnaient dans l'ameublement où ce qui n'était pas brun était grenat »⁴⁶³. La peinture chocolat évoque le manque affectif des personnages, tandis que le brun⁴⁶⁴, « dégradation [...] des couleurs pures »⁴⁶⁵ insiste sur la détérioration des relations entre les membres de la famille. Les mêmes teintes se retrouvent dans *Une vie ordinaire* : « les meubles de bois sombre habillés de rouge, les rideaux grenat [...], le guéridon de marbre qui occupait le centre d'un vaste tapis sang-de-bœuf »⁴⁶⁶ ne sont que des éléments qui confinent, étouffent le personnage et expriment une passion destructrice (comme l'indique la couleur rouge sang

⁴⁶¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 392.

⁴⁶² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 288.

⁴⁶³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 467.

⁴⁶⁴ On retrouve ces touches de brun dans la chambre de M. Fletcher avec les « rideaux bruns » et le « velours brun » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 86) qui évoquent plutôt sa proximité avec l'élément terre, mais qui pourrait tout aussi bien symboliser la dégradation de ses relations avec son épouse à cause d'un caractère divergent et de sa passion.

⁴⁶⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 150.

⁴⁶⁶ Julien Green, *Histoires de vertige*, cité, p. 604.

du tapis). En effet, les « tapisserie[s] à fond grenat »⁴⁶⁷ de la chambre d'Emily, l'« édredon rouge »⁴⁶⁸ de la chambre de Rose ou encore les « tentures grenat »⁴⁶⁹ et la « moquette lie-de-vin »⁴⁷⁰ du bureau du père de Jean sont autant de touches de couleur qui révèlent le caractère sanguin du personnage.

Enfin, les touches successives de violet dans l'ameublement semblent être un symbole négatif. En effet, la chambre de Madame Pauque est « tendue d'un gris sourd qui tournait au mauve, avec des rideaux de velours violet aux fenêtres »⁴⁷¹ et signifie – en communion avec son identité – « le passage automatique de la vie à la mort, l'involution »⁴⁷². Associé au gris, qui est la couleur de la mélancolie, de la tristesse, mais aussi, selon la symbolique chrétienne de la résurrection des morts, le violet acquiert une richesse de signification. Le « brocard prune »⁴⁷³ qui couvre l'énorme lit de Gustave avertit pourtant du caractère maléfique du personnage, dissonant avec l'image qu'il se donne et que la décoration d'une « naïve insolence »⁴⁷⁴ tendrait à lui attribuer. En effet, les murs blanc et jaune clair prouvent que le personnage est attiré par la pureté et confirment le double aspect de celui-ci. Le jaune peut être un symbole positif, évoquant l'or ou le soleil, mais il porte en son sein une signification négative parce que le jaune dans la nature est l'annonce de l'automne, d'une terre qui se dénude et s'assèche. Le jaune peut donc être la couleur du déclin, de l'approche de la mort : sa double signification invite à se méfier du personnage.

Ces couleurs chaudes dépeignent le caractère sanguin des personnages ainsi que la violence qui couvent en eux, loin de l'image qu'ils prennent en public. Il est ainsi évident que les non couleurs que sont le blanc ou le noir ont des significations négatives car elles proviennent de personnages qui jouent un rôle.

c) Les couleurs neutres : la décoloration de l'ennui :

Elles sont composées par le noir, le blanc ainsi que leurs dérivés tel le gris ou le beige. Nous avons vu que le gris est en rapport avec la chambre de Mme Pauque. Ce gris tourne au mauve, ce qui semble indiquer la double identité de Mme Pauque. En effet, cette

⁴⁶⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 108.

⁴⁶⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 425.

⁴⁶⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 479.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 479.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 388.

⁴⁷² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 1020.

⁴⁷³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 429.

⁴⁷⁴ *Ibid.*.

dernière est difficile à cerner, mêlant des éléments maternels et d'autres éléments résolument funèbres.

De plus, la soie blanche de la chambre de Gustave est une tentative du personnage pour « se laver » moralement. L'image est confirmée par la blancheur de la soie qui véhicule avec elle tout un symbole de pureté.

Ces non couleurs véhiculent la mélancolie des personnages ainsi que leur ennui. Si elles sont peu visibles dans l'ameublement, elles sont néanmoins très présentes dans les œuvres de Julien Green, sous divers aspects qui expriment le mal-être des personnages ainsi que leur évident côté obscur. Ces teintes symbolisent la décoloration du monde de l'« ennuyé » greenien : tout lui paraît sans saveur, sans couleur car il a perdu toute faculté d'émerveillement. Aussi, Bernardo Soares, le double de Fernando Pessoa, note que les façades colorées « commencent à se teinter d'une grisaille bien à elles »⁴⁷⁵ qui exprime la brume dont semble entourée toute chose dans l'ennui.

Les couleurs des pièces ne sont donc pas un simple embellissement. Reflets du caractère des personnages, elles enrichissent le portrait de ces derniers et indiquent qu'il faut aller plus loin que l'apparence pour comprendre le réel. Les personnages en proie à l'ennui semblent donc projeter sur leur habitat leurs maux : au lieu de créer des lieux qui les feraient sortir de leur ennui, ils ne font que s'enterrer avec ceux-ci et accentuer leur étouffement et leur séquestration. C'est en partie le cas des objets dont ils s'entourent : inanimés, ils prennent pourtant vie – contrastant par là même avec le manque de vitalité des corps – et paraissent combler le néant que les personnages ont ancré en eux.

3 – L'invasion des objets :

Alors que les relations avec les êtres sont clairement conflictuelles, le personnage greenien reporte son affection sur les objets⁴⁷⁶. S'entourer d'objets est une façon de se rassurer, d'oublier la solitude dont l'« ennuyé » greenien ne parvient pas à se défaire. Mais le personnage devient lui-même un objet parmi les objets : l'ennui le fait verser dans l'inaction, dans l'immobilité et dans une perte de tout pouvoir sur les corps.

⁴⁷⁵ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 90.

⁴⁷⁶ Michèle Raclot, dans l'article « Fonction esthétique de l'objet insolite dans l'œuvre romanesque de Julien Green » (cité, pp. 75-85) analyse trois formes distinctes des objets : « l'objet possédé masque le visible, l'objet convoité exaspère le désir de posséder le visible et enfin l'objet mystérieux ouvre une brèche dans le visible. Trois regards président donc à la conquête de l'objet d'art : le regard de la lassitude, le regard de la concupiscence, et le regard du déchiffrement » (pp. 75-76). C'est en effet le cas pour les objets greeniens. La première catégorie révèle l'ennui dont sont pourvus les personnages : c'est avec un regard lassé qu'ils observent leur décor, ce qui prouve qu'ils ne parviennent plus à trouver ce qu'il y a de nouveau chez eux, mais aussi dans leur vie. Cette accumulation d'objets les étouffe.

a) Une accumulation vitale :

Toujours très seuls, les personnages choisissent de s'entourer d'objets, parfois inutiles, décoratifs ou à valeur sentimentale qui leur donnent un instant la sensation d'acquérir une richesse intérieure⁴⁷⁷. Les intérieurs de leurs maisons sont toujours encombrés car il s'agit d'accumuler le plus possible pour donner l'illusion de la richesse :

Un long sofa de style oriental disparaissait à moitié sous de solides coussins de velours grenat et, comme si cela ne suffisait pas, deux lourds fauteuils de tapisserie bariolée offraient aux visiteurs las des profondeurs de peluche. Un tapis multicolore et des abat-jour en forme de dômes, tout évoquait entre ces murs une Turquie de bazar qui correspondait sans doute aux rêves naïvement voluptueux d'un retraité sédentaire⁴⁷⁸.

L'impression d'étouffement qui en découle est exprimée par l'adjectif « lourds », le nom « profondeurs » ainsi que par les tissus (« velours » et « peluche ») qui donnent à voir la lourdeur de l'ameublement. En outre, les motifs abondent dans un prétendu style oriental et sautent aux yeux en agressant tout visiteur : la « tapisserie bariolée », le « tapis multicolore » font écho au « sofa de style oriental ». Cet encombrement prouve que le monde extérieur est maléfique pour le héros greenien qui n'a d'autre solution, pour survivre, que de se terrer chez lui et d'accumuler tout ce qu'il peut pour rendre moins difficile son retrait du monde. C'est de là que naissent la solitude, l'angoisse, l'ennui et la haine pour sa famille.

En outre, l'accumulation fait aussi naître le plaisir de posséder qui provient d'une sensation de vide. En effet, le vide affectif des personnages, causé par un déséquilibre familial et un manque d'affection, provoque chez ceux-ci un besoin vital d'avoir et non plus d'être. Tel est le cas de Mrs Fletcher qui – au début de son mariage, découvrant qu'elle pouvait tout avoir – acquiert tout ce qu'elle désire, mais selon des critères financiers :

Elle commença immédiatement à faire des achats de toutes sortes et donna carrière à son avidité. Elle se sentait grisée. Deux mois passèrent dans une espèce de ravissement jusqu'au jour où elle se rendit compte qu'elle n'avait rien acheté d'inutile. Toutes ses acquisitions présentaient le même caractère de bon marché et d'utilité. Elle s'en félicita

⁴⁷⁷ « Pour les personnages de Green qui jouissent, on devrait dire « souffrent », d'une étonnante oisiveté, et qui promènent de pièce en pièce leur ennui au long d'interminables journées, n'ayant d'autre occupation que de regarder autour d'eux, froter les meubles à outrance, et recenser leurs trésors, comme les modestes héros de Beckett recensent leurs épaves, la présence des choses s'impose avec une particulière intensité. La solitude et l'inaction des personnages mettent en relief l'importance tyrannique des objets esthétiques ou pseudo-esthétiques qui constituent l'essentiel de leur univers » (*Ibid.*, p. 76).

⁴⁷⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 383.

beaucoup d'abord, puis moins. Enfin, elle forma le projet de ne plus acheter que des objets de luxe. Le luxe ! Ce mot avait pour elle quelque chose d'attirant et de réprouvé à la fois et elle décida, pour ainsi dire, d'en explorer le sens. Elle se promena dans les magasins où l'on spéculait surtout sur la vanité des acheteurs et sur leur besoin de s'entourer de belles choses, mais elle ne s'y sentait pas à son aise⁴⁷⁹.

Ne parvenant pas à se défaire de son éducation, Kate ne se sent pas à son aise dans un univers de luxe : le naturel que son éducation a façonné revient au galop et ses achats sont certes nombreux, mais peu onéreux. Accumuler permet de satisfaire ce besoin de posséder qui a manqué à Kate dans sa jeunesse à cause de son éducation : la liberté d'organiser sa vie et ses achats lui donne la sensation d'être désormais maîtresse de sa vie, d'une vie qu'elle possède pleinement, contrairement au cruel manque de liberté de son passé.

Il en est de même pour Marie qui prend plaisir à admirer les bibelots qu'elle a amassés au cours de sa vie :

Aucun des bibelots qui s'offraient à son choix ne présentait un caractère précieux ou rare, mais le simple fait qu'ils étaient à elle leur conférait dans son esprit une valeur extraordinaire. C'étaient, pour la plupart, des souvenirs de voyage, boîtes de nacre, cadres incrustés de coquillages, porte-monnaie d'ivoire comme on donne aux premières communiantes, et ça et là des éventails de poupée, ouverts à moitié de manière à faire voir un mièvre bouquet peint à l'aquarelle. Elle hésita, avançant puis retirant sa main comme si elle eût été sur le point de commettre un sacrilège, car ces objets futiles parlaient à son cœur avare et le faisaient battre⁴⁸⁰.

Il ne s'agit pas pour Marie de signifier par cette collection d'objets son niveau socioculturel, ni même de s'ancrer dans une histoire familiale comme c'était le cas au XIX^{ème} siècle. En effet, par la représentation d'objets, la littérature mettait en avant l'histoire généalogique du personnage ainsi que certains traits de leur caractère. Le texte était ainsi affilié au réel, beaucoup plus réaliste pour que soit tissée toute une interaction avec les personnages. Souvenons-nous du mot de Balzac à la conclusion de sa description de la pension Vauquer et de la patronne : « enfin, toute sa personne explique la pension, comme la pension indique la personne »⁴⁸¹. Car en effet une vraie corrélation existe entre les héros et leur environnement et les personnages et les objets ont une relation fusionnelle. Chez Green, aucune relation fusionnelle, mais une réelle fierté de posséder le plus d'objets possible, que l'on cache s'ils sont jugés laids⁴⁸² – comme les petites mouchettes – mais que l'on garde néanmoins pour témoigner de sa capacité à posséder. En

⁴⁷⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 81-82.

⁴⁸⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 409.

⁴⁸¹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Le Livre de poche classique, 1972, 356 pages, p. 12.

⁴⁸² Il n'y a donc aucun sentiment esthétique dans l'accumulation d'objets.

effet, la dernière phrase montre bien que posséder est un plaisir et que les objets n'honorent aucune mémoire : le cœur de Marie ne bat que parce qu'elle sait qu'elle possède ces objets. Cette possession lui permet de se sentir maître de sa vie. Mais cela indique aussi une peur de la liberté : en se confinant dans un espace rendu clos par les objets, le personnage greenien tel Marie se crée un espace où tout se suffit, où nul n'a besoin de sortir pour vivre. Le héros semble alors, en somme, prisonnier de sa liberté. Aussi, l'image du nid⁴⁸³ que le narrateur utilise pour décrire le salon de Marie Ladouet donne un aperçu de l'angoisse de la liberté des personnages qui se créent un cachot clos, refusant que le mystère existe dans leur vie.

De plus, l'accumulation d'objets de toutes sortes à Fontfroide permet de donner un peu de vie au décor :

D'amusants petits objets ornaient une cheminée minuscule que masquait un écran de tapisserie ; il y avait une pendule dorée sans aiguilles, qui s'élevait comme une tour de Babel sur son socle noir, au centre d'un monde de tabatières ébréchées, de tasses démunies de leurs anses, de chevaux de verre trottant allégrement sur trois pattes, de bergers et de bergères en porcelaine à qui manquaient la tête ou les bras⁴⁸⁴.

Cette sorte de nature morte illustre les efforts fournis pour détourner l'attention de l'apparente geôle dans laquelle se trouve la jeune fille. Les objets qui se côtoient sont sans relation apparente et ne sont présents que pour remplir le lieu et l'égayer. Par ailleurs, tous les objets sont cassés : la pendule n'a plus ses aiguilles, les tabatières et les tasses sont ébréchées, les chevaux n'ont plus que trois pattes et les personnages sont décapités. La pièce prend alors l'apparence d'un débarras et perd toute humanité.

En outre, les objets sont dotés d'une vie et entravent les gestes d'Élisabeth :

Sa main étendue rencontra bientôt une table de gros bois rugueux et faillit renverser une pile de bols qui se trouvaient là. Une chaise qu'elle heurta ensuite grinça sur le carrelage. [...] Elle s'aventura dans la pièce suivante où flottait une odeur fade et fut presque aussitôt frappée mollement au visage par du linge qui séchait sur un fil de fer. La première seconde de frayeur passée, elle se fraya un chemin entre les grands draps fantomatiques et d'honnêtes chemises de flanelle qui lui caressèrent les joues de leurs manches humides.

⁴⁸³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 405 : « Elle offrait à l'esprit une image qui dans le monde des oiseaux correspondrait à celle d'un nid, mais d'un nid clos de toute part. ». Même image du resserrement de l'espace vital, envahi par les objets dans *Le Visionnaire* : « La sœur de mon ancien patron vivait dans un encombrement de petits objets qui ne peut se décrire. Tout ce que le sort pouvait lui apporter de souvenirs, de cartes postales, de coquillages, de boîtes à gants, de sacs en perles, d'étuis à ciseaux, de mouchettes, tout ce qui s'ouvre et se ferme, se déploie, se replie, s'enroule, s'accroche et ne sert à rien, s'échouait dans les quinze ou vingt pieds carrés où la vieille demoiselle abritait sa vie » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 291).

⁴⁸⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 517.

[...] Des plumeaux chatouillèrent les mains d'Élisabeth au passage, puis un balai de paille lui fit une espèce de croc-en-jambe⁴⁸⁵ [...].

Au début, les objets entravent son passage en se mettant sur son chemin. Dans les deux premières phrases, la jeune fille – en marchant à l'aveuglette – provoque le mobilier qui se met en travers de sa route. Dans les phrases suivantes, au contraire, les objets prennent vie : ils font tout pour l'empêcher de passer. En effet, les adjectifs « fantomatiques » et « honnêtes » ainsi que les verbes « caressèrent », « chatouillèrent » et « fit » illustrent la personnification des objets. À présent, ceux-ci sont de réels antagonistes et en plus de contrer la jeune fille, ils créent une atmosphère propre à l'effrayer : le rapprochement sonore entre « frayeur » et « fraya » en est un exemple. Les allitérations uvulaires en [r] (« rencontra », « gros », « rugueux », « renverser », « trouvaient », « heurta », « grinça », « carrelage » parmi d'autres) et labiales en [f] (« frayeur », « fraya », « fantomatiques », « flanelle ») révèlent une atmosphère étrange.

Ainsi, certaines pièces regorgent d'objets inutilisés qui ne sont exposés que pour flatter la sensation de possession de leur propriétaire. En réalité cette sensation comble le sentiment propre à l'ennui : la réalité fuit, il est impossible de la posséder. Les personnages sont aliénés « au monde de l'*avoir* »⁴⁸⁶ et non au monde de l'*être*. Mais cette accumulation, qui ressemble parfois à une invasion tellement que les objets foisonnent, permet aussi de combler le vide de leur existence.

b) Combler le vide de son existence :

Un des symptômes de l'ennui des personnages est le sentiment de la fuite du réel. Ils ne sont plus maîtres de leur vie, tout leur est étranger et indifférent. Leur vie est vide, sans intérêt, d'où l'indifférence qui les anéantit et leur ôte toute volonté de progresser. Regarder les objets permet aux personnages greeniens de se raccrocher à un réel qui les quitte à chaque instant, mais leur donne aussi « la nausée » par l'image dégoûtante de l'ennui.

Elle regarda la lampe qui brûlait sous un abat-jour de mousseline plissée, garni d'une ruche dont l'aspect frivole semblait étrange et presque sinistre à cette heure de la nuit. Des

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 548.

⁴⁸⁶ Michèle Raclot, « Fonction esthétique de l'objet insolite dans l'œuvre romanesque de Julien Green », cité, p. 78. Cela prouve également leur pauvreté intérieure : l'objet comble leurs manques affectifs et les rassure (cela est d'autant plus vrai dans *Mont-Cinère* car la passion de chaque personnage est « enrichie » par leur obsession pour la possession), mais ce n'est pas pour autant que ceux-ci parviennent à combler le néant intérieur qui les dévore.

mouchérons réveillés par la lumière tournaient au-dessus du verre jusqu'à ce que la chaleur de la flamme jaune leur consumât les ailes. Sur la petite table, tout autour de la lampe, des coquillages de formes diverses voisinaient avec des objets de nacre ; Adrienne les considéra avec une curiosité mêlée d'une sorte de dégoût. Malgré elle, son imagination lui représentait les doigts courts de Mme Legras ouvrant ces petites boîtes, tournant et retournant les coupe-papier⁴⁸⁷.

La lampe est comme un indicateur mettant en lumière la vie dans tout ce qu'elle a de plus repoussant dans sa médiocrité. Les objets sont un miroir des personnages par leur capacité à refléter leurs gestes les plus ridicules et parfois ne font qu'un avec leurs propriétaires. En effet, Annette Tamuly affirme que « le héros greenien accède à autrui par le truchement des choses, comme s'il fallait d'abord se laisser pénétrer d'une certaine atmosphère humaine avant que d'affronter l'autre, face à face »⁴⁸⁸. Même fonction de l'ameublement : le lit ressemble à M. Mesurat, la chambre d'Adrienne lui rappelle ce dernier, etc. Il en est de même dans *Minuit* où Élisabeth – pour laisser derrière elle son ennui – contemple un fauteuil taché et recrée dans son esprit son histoire :

Élisabeth se prit à rêver devant cette tache, imaginant la consternation du coupable à la minute de l'accident, son regard horrifié et, malgré l'évidence, incrédule ; la scène qui avait dû suivre, les larmes, puis cet expédient du petit coussin de brocart fait de morceaux taillés dans une vieille chasuble⁴⁸⁹...

L'objet est donc un réservoir de vies que certains personnages déchiffrent dans leur ennui. Il est aussi propre à susciter l'ennui. C'est par exemple le cas du fauteuil qu'Élisabeth découvre lors de ses excursions dans les pièces de Fontfroide :

Elle se sentit prise de lassitude et s'assit en bâillant dans un vaste fauteuil capitonné. C'était un meuble d'autrefois, profond et douillet, avec des bras arrondis et un dossier qui épousait la forme du corps et invitait à la mollesse. Élisabeth s'y pelotonna comme une jeune chatte et promena ses doigts d'un creux à l'autre ; elle constata ainsi que, çà et là, l'étoffe se fendait, laissant échapper sa bourre, et que beaucoup des boutons manquaient, mais il lui semblait que ce vieux fauteuil gardait un peu de la chaleur de toutes les personnes qui s'y étaient assises, et tel qu'elle le devinait dans l'ombre, il lui plaisait⁴⁹⁰.

En effet, le fauteuil est un appel à l'inaction car il semble enliser quiconque s'y repose en l'engloutissant dans les profondeurs de son cuir. Mais il prend également l'apparence de l'ennui. L'idée de profondeur fait écho à l'idée d'enlissement dans l'ennui et le néant greenien. Mais dans cet abandon, l'« ennuyé » découvre combien sa vie est

⁴⁸⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 484.

⁴⁸⁸ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 249.

⁴⁸⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 500.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 555.

imparfaite voire nulle : c'est ce que fait Élisabeth lorsqu'elle s'aperçoit que le fauteuil est vieux et abîmé.

Les objets semblent parfois étouffer le personnage par leur prolifération :

Dans la pénombre, elle distinguait la cheminée de marbre blanc, chargée de vases et de candélabres comme un autel, et au fond de la glace la suspension drapée de mousseline. Elle n'aimait pas beaucoup cette pièce inhospitalière où les sièges dans leur gaine de percale blanche semblaient jouer aux fantômes ; les vitrines, pleines de petits objets curieux, étaient fermées à clef ; même le piano ne s'ouvrait pas, se refusait à elle, comme les livres de la bibliothèque cadénassée ou les flocons de l'inviolable service à liqueurs qui la narguait sur une console⁴⁹¹.

Malgré cette multiplication d'objets, le décor ne change pas, demeure immobile et englué le personnage⁴⁹². Rien ne change. La vie est « inhospitalière » car les objets semblent dominer et acquérir une vie qui leur est propre en « enfermant » le personnage. La séquestration est mise en valeur par les vitrines « fermées à clef » qui empêchent toute exploration (tout comme le personnage s'impose des limites qui lui interdisent une excursion dans un monde vivant), par le piano dont la personnification montre qu'il a un pouvoir sur le personnage puisqu'il se « refuse à elle » et par la bibliothèque « cadénassée » ou par le service à liqueurs « inviolable ». Les objets « se protègent » de la même manière que le personnage, d'où les parallèles constants entre le monde animé et le monde inanimé.

De plus, si parfois certains objets sont doués d'un semblant de vie, c'est parce que le personnage s'en sert pour exorciser ses peurs et jeter hors de lui-même ses pulsions. « Tout ce qui imite les formes du corps humain finit par acquérir un sens soit de révélation, soit de parodie de l'humain »⁴⁹³. Il se crée ainsi une communion particulière entre les personnages et les choses car il existe un « muet langage des choses qui n'est pas le langage des hommes »⁴⁹⁴. Tel est le cas du fauteuil dans *Minuit* qui devient – par association d'idées – M. Agnel ou du mannequin Blanchonnet qui est le support des colères et frustrations de la couturière que tout le monde tourne en dérision.

⁴⁹¹ Julien Green, *Histoires de vertige (La Petite Fille)*, cité, p. 623.

⁴⁹² Nous retrouvons la même idée dans *Minuit* où M. Lerat « aimait un décor, qui parlait aussi bien de durée que de vieillesse » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 479), si bien qu'il finit par lui donner une essence humaine : « il arrivait à M. Lerat de prêter à ces vieilles demeures une apparence humaine ; il les voyait alors sous les traits de bonnes aïeules qui veillaient sur lui » (*Ibid.*, p. 479). Quant à l'intérieur de la maison de Marie, il est tellement dévoué à ses habitudes qu'il en devient un cimetière : « Son regard fit le tour du salon ; on eût dit qu'elle errait dans un cimetière et cherchait une tombe dont elle avait oublié l'emplacement » (*Ibid.*, p. 405).

⁴⁹³ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, cité, p. 163.

⁴⁹⁴ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 384.

Blanchonnet, c'était le mannequin dont se servait la couturière. Sans tête, ni bras, ni jambes, il offrait l'aspect d'une élégante d'autrefois après un barbare supplice. Un long support de bois peint élevait à hauteur normale ce torse avantageux recouvert d'une étoffe noire qui luisait aux hanches et à la gorge, mais pour ajuster un corsage à Blanchonnet, il fallait que Félicie montât sur une chaise. Elle aurait pu, il est vrai, dévisser le mannequin et le poser sur une table ou un siège ; elle ne le voulait pas ; peut-être n'osait-elle pas⁴⁹⁵.

Personnalisé, Blanchonnet est à son tour le souffre-douleur de Félicie, mais aussi son bourreau. En effet, il porte sur lui les stigmates de ses supplices antérieurs : son aspect est désormais honteux car – comme l'écrit le narrateur avec sa pointe d'ironie habituelle – il est une élégante qui a subi un supplice. Aussi les éléments positifs de son apparence (son torse est « avantageux », mais le lecteur se doute qu'il ne l'est que trop, et l'étoffe luit) côtoient les éléments négatifs (il n'est qu'un torse bien trop haut) pour mettre en évidence les deux aspects de sa « personnalité ». Félicie a mis en lui tous ses états d'âme. Blanchonnet est un témoin discret mais néanmoins gênant et « absurde »⁴⁹⁶ car il assiste à l'infériorité de la couturière et à la mort de la baronne, mais il est aussi un interlocuteur « dans un dialogue qui n'en est pas un, puisque c'est le personnage qui se parle à lui-même »⁴⁹⁷. Telle est la raison pour laquelle il suscite en Félicie « une tendresse mêlée d'horreur »⁴⁹⁸ : l'objet se met à vivre par une superstition et une solitude sans pareil et comble par là même l'ennui du personnage. Toutefois le secret qu'il détient sur la mort de la baronne⁴⁹⁹ en fait un familier de la mort et un objet de plus en plus mystérieux et effrayant. Le lecteur a l'impression qu'il devient peu à peu plus menaçant : Félicie sent sa présence derrière elle comme une menace et lorsqu'elle s'aventure à taper sa « fastueuse poitrine noire »⁵⁰⁰, elle se sent obligée de rire pour désamorcer la tension de la scène ainsi que le risque qu'elle court. L'image est évidente et suggère le danger de la mort pour l'être en proie à l'ennui. Son accointance avec la mort est rappelée par l'étoffe noire qui le couvre mais aussi par son poids : le narrateur écrit – lorsque Félicie s'évertue à le transporter – qu'il se faisait lourd « comme un cadavre »⁵⁰¹. Encore une fois l'objet prend le pouvoir sur l'homme : il résiste aux assauts de la couturière, veut l'étouffer, semble « vouloir l'écraser »⁵⁰² mais aussi joue avec la patience et les nerfs de Félicie. « Tous les

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 204-205.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁹⁷ Flavia Vernescu, *Clivage et intégration du Moi chez Julien Green*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1994, 135 pages, p. 14.

⁴⁹⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 205.

⁴⁹⁹ « Félicie commençait à le voir comme un voyageur qui s'est aventuré dans des régions interdites et qui ne doit pas raconter ce qu'il a vu. » (*Ibid.*).

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁰¹ *Ibid.*.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 208.

efforts de la couturière n'empêchèrent pas que le grand pied de bois allât se prendre dans les barreaux avec une malignité diabolique »⁵⁰³ : l'objet est un envoyé du diable et domine largement le personnage de sa hauteur⁵⁰⁴ et par sa puissance. Cette lutte dans l'escalier – qui rappelle celles de *Mont-Cinère* et d'*Adrienne Mesurat* – provoque l'effroi de la couturière et fait définitivement de Blanchonnet un être hostile mais aussi fascinant par la vie qui lui est attribuée et par sa relation avec Félicie. Alors que le mannequin s'effondre dans un fracas et casse une cuvette de faïence, Félicie tombe à son tour et note à son réveil que le mannequin est désormais debout, prêt à observer et à agir. Car sa curieuse enveloppe humaine prend plus de poids et hante la couturière dans ses rêves : « Cette nuit, pourtant, il lui poussa tout à coup une tête et deux bras : en vérité, la tête et les bras de Mme la baronne »⁵⁰⁵. L'assimilation avec la mort est totale et Blanchonnet devient tout autant mystérieux et maléfique que Mme Pauque. Pour reprendre le mot d'Érasme⁵⁰⁶, c'est parce que Félicie ne sait pas vivre avec elle-même qu'elle ne peut ignorer l'ennui. Blanchonnet lui permet de combler le vide de son existence car il est le miroir de ce qu'autrui lui fait subir mais il lui donne aussi la possibilité d'essayer de prendre de l'assurance et de compenser son impuissance. Il lui offre l'image – selon Michèle Raclot – « d'un « moi » qui voudrait à son tour écraser ses bourreaux et rêve de révolution »⁵⁰⁷. En effet, elle n'est rien sans lui, en lui « elle incarne toutes ses aspirations »⁵⁰⁸. Elle est et demeure néanmoins un être faible car ses tentatives sont vaines.

En outre, les jeudis de Gertrude servent à combler le vide de son existence qui semble perdre tout sens dès lors que la réception est passée. Si le salon se pare de ses plus beaux atours, c'est – nous l'avons dit – pour fausser l'opinion des invités, mais c'est aussi pour emplir une pièce d'une histoire, lui ôter le manteau de l'ennui qui l'apparente à une grotte.

Gertrude perdit la tête et il fallut que Lina dirigeât les opérations. On dégagea le salon en poussant tous les meubles contre les murs et le tapis déroulé couvrit le parquet sur presque toute son étendue. La cuisinière et les employés eux-mêmes poussèrent alors un

⁵⁰³ *Ibid.*.

⁵⁰⁴ « Il était si grand qu'il la cachait presque tout entière » (*Ibid.*) : la phrase donne un aperçu de l'étouffement du personnage qui se laisse happer par les objets et la vie qu'il leur donne. Outre de mettre en évidence leur faiblesse et leur naïveté, cela permet de comprendre que les conditions sont réunies pour en faire de vraies victimes de l'ennui.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁰⁶ « Celui qui connaît l'art de vivre avec soi-même ignore l'ennui » (Érasme, « Le Banquet religieux », in *Éloge de la folie, Adages, Colloques, réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie, Correspondances*, Paris, Robert Laffont, 1992, 1244 pages, pp. 221-266).

⁵⁰⁷ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, pp. 326-327.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 327.

grognement de surprise. C'était un tapis de Chine d'une magnificence rare. De larges fleurs blanches jetées dans un savant désordre sur un fond bleu de nuit transformaient la pièce en un lieu magique : ciel, étang ou jardin, on hésitait à y poser le pied⁵⁰⁹.

Suscitant l'admiration par sa beauté, le tapis permet en effet de redonner vie au salon apparenté à une grotte en temps normal. Son assimilation à la nature ne change pas, mais la comparaison avec un « ciel, étang ou jardin » met en évidence la dimension magique du tapis. Le tapis prend alors une vie qui lui est propre : il est le vecteur de signifiés que les personnages peuvent lire. Comme un texte tisse un récit (d'après son étymologie « textus », participe passé de « texere » qui signifie tisser, tramer), le tapis tisse lui aussi un réseau de signifiés. Dans *Les Clefs de la mort*⁵¹⁰ par exemple, Jean et sa cousine jouent sur un tapis qui les fascine, et la petite fille déchiffre sa trame. Le tapis leur permet ainsi une fuite hors du réel et invite à décrypter le mystère qu'il met en scène « comme une image en abyme »⁵¹¹. Certains personnages sont incapables d'avoir accès à un monde de mystères et de le percer car ils sont bien trop ancrés sur la terre et ses maux pour en prendre connaissance. Ils ne voient que la distinction que leur apportera le tapis par son aspect riche.

La vie qu'acquière les objets renvoie les personnages à leur solitude, à leur étrangeté sur la terre en se liant contre eux et en créant des êtres encore plus faibles. Les objets ne sont – comme l'écrit Annette Tamuly – « que des substituts qui accusent et soulignent la privation d'autrui »⁵¹². De plus, l'étouffement des personnages naît de la prolifération des objets qui semblent aspirer toute leur vie en inversant les rôles : d'inanimés, les objets deviennent animés et cela s'applique inversement aux personnages qui ne connaissent que l'inaction. Tout cela suggère une inadaptation au monde, malgré quelques tentatives désespérées.

⁵⁰⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 408.

⁵¹⁰ « Je n'ai jamais su quel sens il fallait donner au motif que je viens de décrire et qui se trouvait répété près de vingt fois sur le tapis sans beaucoup de variations, mais il avait à mes yeux un caractère singulier que j'eusse été bien en peine de définir. Il me semble aujourd'hui que ce devait être quelque chose de sauvage et en même temps de sacré qui me plaisait ainsi dans le vieux dessin d'Orient, oui, de sacré dans les attitudes de ces chasseurs immobiles qui reproduisaient tous des gestes semblables, comme des prêtres dans une cérémonie, et de sauvage aussi dans cette impassibilité au milieu d'un massacre » (Julien Green, *Les clefs de la mort* [1927], in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 523-578, p. 530).

⁵¹¹ Michèle Raclot, « Fonction esthétique de l'objet insolite dans l'œuvre romanesque de Julien Green », in *De l'objet à l'œuvre*, cité, p. 82. Les enfants sont réellement fascinés par l'histoire représentée par le tapis, et cette histoire acquiert un sens particulier que le narrateur ne manque pas de rapprocher de son histoire personnelle. Odile semble trouver sa fin dans l'histoire effrayante qui est représentée, quant à Jean, évoquant les personnages « il semble faire d'eux une figuration du Destin, cruel et impassible bourreau dont l'image, unique cette fois, paraît au dénouement avec l'archer noir que perçoivent les yeux hallucinés de la mourante » (*Ibid.*, p. 83). Voilà un exemple du regard du déchiffrement dont parle Michèle Raclot, et qui prouve que les objets ne sont pas de simples décorations mais acquièrent une résonance dans la narration.

⁵¹² Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, pp. 249-250.

c) Une tentative de domination des corps sur le décor :

Nombreux sont les personnages figés dans leurs tâches ménagères. Le lecteur a l'impression qu'ils ne vivent que pour s'occuper de leur maison, et que c'est le but ultime de leur vie. Dès lors, avec une vie aussi pauvre en nouveautés, en occupations enrichissantes, comment ne pas accentuer l'ennui ? Ainsi, Adrienne promène « les yeux autour d'elle pour voir si tout était en ordre »⁵¹³ et Emily aime « à mettre cette pièce en ordre »⁵¹⁴ : plus qu'une occupation, mettre en ordre une pièce est une tentative des personnages pour s'ancrer dans le décor, pour en sentir la réalité alors que tout fuit inexorablement. Tel est le cas d'Emily, pour qui ranger équivaut à s'assurer de la possession du lieu : la possession n'est-elle pas l'assurance d'un être au monde ? Aussi, plus qu'une annonce de l'avarice naissante de la jeune fille, sa remarque « Je suis chez moi, ici. Tout ceci m'appartient »⁵¹⁵ semble être un désir de dominer le décor, de s'y ancrer et par ailleurs de se rendre « maître » de quelque chose qui permette enfin de faire ressentir la vie. Car les personnages ennuyés peinent à avoir la sensation de leur propre existence, d'où leur besoin de s'identifier à un lieu, de le « posséder » par le biais de l'ordre ou le désordre. « Et elle appliquait la main sur le dos des chaises, sur la commode en répétant avec un geste autoritaire : « Ceci, ceci », comme si elle eût craint qu'une personne invisible ne le contestât »⁵¹⁶. Toucher les meubles, en sentir la présence rassure le personnage qui sent son ancrage au décor. Tel est le cas d'Ariane qui s'assure « que tout est en ordre »⁵¹⁷. C'est également pour ce personnage une manière de s'ancrer dans la réalité même des choses alors que passé et présent se mêlent sans distinction.

Mais l'ordre est aussi synonyme de rigidité, d'un manque d'ouverture d'esprit et de créativité, trois conditions pour accentuer l'ennui des êtres greeniens. À Fontfroide, l'ordre règne en parallèle avec la rigueur et la méthode précédemment annoncée par M. Agnel⁵¹⁸. Cette rigueur se retrouve dans *Le Malfaiteur*. Alors qu'un peu de fantaisie égayerait leur quotidien, les personnages tombent « dans le petit enfer d'ennui de la vie

⁵¹³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 288.

⁵¹⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 108.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, pp. 108-109.

⁵¹⁷ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 618.

⁵¹⁸ « L'ordre. Oui, Nous chérissons l'ordre à Fontfroide. Et la méthode, ajouta-t-il du ton de quelqu'un qui poursuit un rêve intérieur. Ordre et méthode. Ponctualité. Attention. Diligence. » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 493).

quotidienne »⁵¹⁹. Par son effet rassurant, l'ennui amène néanmoins le protagoniste greenien tel Ariane à se lasser de son décor et de sa vie entière. Pour elle, les gestes habituels et les pièces prêtes⁵²⁰ à accueillir les « cérémonies » quotidiennes sont une manière de garder prise sur son existence ; toutefois, elles ôtent toute vie au décor. Ce besoin d'ordre signe en quelque sorte un renoncement à la vie. Souvenons-nous des chambres bien ordonnées, des meubles ou bibelots⁵²¹ disposés dans une symétrie impeccable ou de la « propreté parfaite »⁵²² des pièces intimes. D'ailleurs, c'est Mme Pauque, la mort en personne dans *Le Malfaiteur*, qui est chargée de remettre un peu d'ordre dans les pièces⁵²³, de vérifier que rien ne s'écarte et de garantir le respect de certaines règles de vie.

En outre, nombre de personnages contemplent un décor inchangé malgré les drames qu'ils ont vécus : Élisabeth déplore l'immobilité de la ville alors que sa mère n'est plus de ce monde, Adrienne contemple un jardin inchangé, une rue identique, l'indifférence des gens malgré la mort de son père, Hedwige réagit de la même manière tandis qu'elle pressent un mystère autour de Gaston :

La pensée lui vint, devant son visage figé par une sorte d'étonnement douloureux, que la personne qu'elle voyait dans la glace n'était pas celle qu'elle y avait vue la veille. Quelque chose d'extraordinaire s'était passé. Pourtant, tout demeurait à sa place : les volants de la coiffeuse, les flacons, les brosses, mais elle n'était plus la même : la jeune fille qu'elle regardait et qui la regardait si attentivement devenait une étrangère. [...] Il n'y avait personne dans la cour, mais le murmure de la ville se faisait entendre au loin et ce bruit confus semblait une voix menaçante. Rien n'avait changé pourtant : ce grondement sourd des voitures, Hedwige le connaissait bien, de même que la lumière du soleil sur les pierres inégales et sur le tronc du tilleul, mais depuis une heure, tout prenait un aspect nouveau, terrible⁵²⁴.

Le personnage n'a plus aucune prise sur le réel car son corps et le décor sont en totale inadéquation. Alors que lui-même change et devient quasiment étranger à son identité, son espace extérieur demeure identique comme pour le réduire à vivre sans cesse la même existence. Le personnage semble alors condamné à ne pas avoir de futur car son

⁵¹⁹ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 618.

⁵²⁰ « Sur le seuil, elle vit tout de suite que tout était en ordre, les rideaux tirés, le drap rabattu en équerre, la lampe de chevet allumée sur la petite table d'acajou. » ou encore p. 616 : « Tout était prêt dans les grandes pièces qu'Ariane inspectait chaque jour : le parquet brillait comme du bronze, les tapis d'Orient brossés avec soin étalaient leurs couleurs tantôt sourdes, tantôt éclatantes, et pas un grain de poussière ne se voyait sur le beau mobilier Régence que les deux sœurs avaient hérité de leur père » (*Ibid.*, p. 614).

⁵²¹ Les exemples abondent, mais citons les effets d'Élisabeth que quelqu'un a disposés « selon toutes les lois de la symétrie » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 517).

⁵²² *Ibid.*.

⁵²³ Par exemple dans la chambre de Jean, « mue par un scrupule de femme tatillonne, [elle] revint vers l'armoire dont elle rouvrit la porte. Tout était en ordre. » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 278).

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 352.

espace lui nie toute évolution et semble même inquiétant : le murmure de la ville paraît être « une voix menaçante », en colère, comme l'indique son « grondement sourd ». Il est donc impossible pour le personnage de dominer le décor du fait de son inadéquation à celui-ci. Le protagoniste n'a aucune prise sur l'espace car jamais aucune symbiose n'est réalisée : si le personnage évolue, c'est le décor qui lui rappelle combien cette évolution est vouée à l'échec car elle accentue sa sensation d'étrangeté au monde.

Aussi, le désordre semble-t-il être du côté de la transgression et donc de la vie. Tel est l'image donnée au salon de Frank :

Furtivement, elle regardait autour d'elle et remarquait de petites choses qui l'étonnaient et l'intéressaient. Tout témoignait d'habitudes de désordre. Par terre, des bottes de légumes étaient jetées en tas près de plusieurs outils de jardinage. Des bouteilles vides s'accumulaient dans un coin. Le papier du mur était décoloré et couvert de taches. Et elle comparait dans son esprit cette négligence aux soins rigoureux que prenait sa mère pour entretenir sa maison ; elle pensa à la salle à manger de Mont-Cinère : les meubles en étaient brossés tous les jours, le parquet frotté à outrance luisait avec des reflets de métal⁵²⁵.

S'opposant au salon des Fletcher, le salon de Frank étonne Emily par le désordre et la négligence qui témoignent d'habitudes de vie différentes et donc de vie diverses. Frank comble ses journées à l'extérieur, par le jardinage tandis que les Fletcher, pour s'occuper et essayer de faire face à l'ennui, ne peuvent que nettoyer encore et toujours la maison, comme si les tâches ménagères devenaient leur rocher de Sisyphe. Le désordre est alors l'image de la liberté physique et mentale du personnage ainsi que de son ouverture d'esprit. L'ordre « rigoureux », celui de « tous les jours » exprime l'asservissement des corps par le décor ainsi qu'une certaine étroitesse d'esprit qui fait que les personnages se plient à des contraintes qu'ils se sont imposés et qui les enferment inexorablement.

En outre, le désordre du *Mauvais Lieu* reflète le désordre moral des passions humaines. En effet, l'ordre est rare, voire absent : le désordre qui règne après les réceptions de Gertrude en dit long sur les invités et leur hôtesse.

Le désordre régnait maintenant dans cette pièce où la fumée des cigarettes flottait encore en légers rubans sous le plafond. Les sièges poussés çà et là faisaient songer à des personnes qui se seraient disputées et se tournaient le dos ou se rapprochaient au contraire pour échanger des confidences. Un peu partout, des verres et des assiettes sales couvraient les petites tables volantes et le guéridon de marbre, mais rien n'égalait l'aspect du buffet mis au pillage et dont la nappe de dentelle était maculée de taches autour des plats vides⁵²⁶.

⁵²⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 121.

⁵²⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 321.

Le désordre est le miroir du caractère vicieux des invités et de leur hôtesse : les traces de leur passage laissées sur le décor laissent à penser que tous les adultes sont des ogres⁵²⁷, comme l'indique le mot « pillage ». La fumée des cigarettes rappelle la consommation effrénée qui s'est déroulée en ces lieux, ainsi que les verres et assiettes sales éparpillées dans la pièce. Les taches viennent salir une dentelle raffinée, image qui indique combien les ogres peuvent corrompre l'innocence enfantine.

De plus, le désordre est le signe que le décor n'est pas adapté au personnage⁵²⁸. En effet, les personnages butent souvent sur les meubles ou les objets dispersés. Tel est le cas d'Élisabeth dans *Minuit* : après la mort de sa mère, aucun endroit ne paraît vouloir l'accueillir : elle effectue un véritable parcours du combattant pour circuler dans le débarras, lieu où elle dormira bientôt :

Son ombre géante errait le long des parois et la petite fille, ne voyant plus sa tante qui venait de disparaître derrière un cartonnier vide ou une baignoire posée debout comme un sarcophage, apercevait au plafond, dans un halo tremblant et rougeâtre, le haut d'une grande silhouette bossue. Enfin, en déplaçant un fauteuil qui perdait son crin, Rose découvrit un petit espace rectangulaire où elle jeta la couverture⁵²⁹.

Loin d'être un « nid », la chambre de fortune d'Élisabeth l'opprime plus qu'elle ne la rassure. En effet, le décor devient inquiétant par l'ombre géante de la tante, ogresse prête à engloutir sa nièce, frêle et sans défense. La hauteur des meubles impressionne la petite-fille, tandis qu'un simple cartonnier ou une baignoire se transforme en sarcophage : le décor domine le personnage et n'offre plus un refuge mais le lieu de la dernière demeure. Car le débarras est aussi le repaire d'objets inutilisables :

⁵²⁷ Et ici, le substantif est à prendre au sens propre, avec l'idée de danger qu'il représente pour les enfants.

⁵²⁸ Michèle Raclot voit en cet entassement d'une part un dépaysement esthétique qui vise « à déstabiliser notre perception du réel », et d'autre part une « irruption de l'invisible » qui invite le personnage à déchiffrer le mystère exposé devant ses yeux. En effet, l'entassement n'est pas gratuit, mais il réunit des objets tous autant éloignés les uns que les autres, qui excitent la curiosité du personnage parce qu'ils semblent posés ainsi par une main invisible. Dans *Minuit*, Élisabeth est gagnée par la curiosité toujours plus accrue à Fontfroide. Dans la chambre au sol effondré, la jeune fille est fasciné par le décor qui s'offre à ses yeux : « Son avidité à tout voir était telle qu'elle laissa l'allumette lui brûler le bout des doigts et elle demeura immobile dans le noir, l'esprit fasciné par le souvenir de cette vision où le merveilleux s'allait au sordide » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 166). Nous parlions précédemment de l'avidité quasi sensuelle du personnage devant l'objet. En voilà un exemple, qui trouvera sa résonance lorsque la jeune fille découvrira le beau jeune-homme endormi. Grâce à ses découvertes, le personnage oublie un instant l'ennui et la pauvreté qu'il a créée en lui, par l'indifférence du regard qu'il pose sur le monde. « Partagé entre le plaisir de la contemplation et le rire de la dérision, le personnage est soudain gagné devant lui par le sentiment d'un mystère troublant, voire d'un sens à déchiffrer », écrit Michèle Raclot (« Fonction esthétique de l'objet insolite dans l'œuvre romanesque de Julien Green », cité, p. 84). Ceci explique le sentiment d'étrangéité du personnage qui ne reconnaît rien d'humain dans ces entassements.

⁵²⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 427.

Élisabeth enjamba le couvercle d'une machine à coudre, monta sur une caisse et sauta dans le réduit où se tenait sa tante. Tout autour d'elle, les meubles s'amoncelaient sans ordre, juchés les uns sur les autres au défi des lois de l'équilibre. Des chaises trouées ou boiteuses lançaient leurs pieds en tous sens ; placées sans doute de manière à former une pyramide avant qu'une chute ne réussît à les enchevêtrer ainsi, elles offraient à présent l'apparence d'un monstrueux buisson qu'Élisabeth ne regarda pas sans inquiétude. À sa droite, elle reconnut la voiture d'enfant qu'elle avait heurtée tout à l'heure et aperçut derrière sa tante le fauteuil de tapisserie dont le dossier aux lignes puissantes imitait dans la pénombre la carrure d'un colosse accroupi⁵³⁰.

Les objets entassés offrent un décor inquiétant, prêts à tomber et à ensevelir la petite-fille. Le réduit où elle se trouve, plus bas que les meubles, renforce l'image de la tombe. En outre, ils prennent vie et acquièrent la capacité d'effrayer la petite fille par les formes monstrueuses qu'ils paraissent prendre à dessein : « buisson » ou « colosse accroupi » sont une image du danger qui guette Élisabeth. Seule, elle ne doit compter ni sur ses tantes ni sur le décor (peu accueillant depuis le suicide de sa mère). Le buisson est synonyme de danger : il incite la petite fille à être attentive car les personnages et le mobilier sont prêts à la blesser physiquement et mentalement comme l'indiquent les chaises qui lancent leurs pieds ou encore la voiture à laquelle elle s'est heurtée. Son seul refuge est son espace intérieur. Toutefois, ici le décor est une projection de l'inhospitalité des tantes : celles-ci ne veulent pas de la fillette qui représente plus une charge qu'une source d'affection, et Marie s'accommode tant bien que mal d'elle car elle s'efforce de l'héberger. Dans ce débarras, Élisabeth a aussi peu de place que dans le cœur de ses tantes qui ne cherchent qu'à se débarrasser d'elle.

Par ailleurs, le désordre est la trace d'une vie interrompue dans ses gestes :

Les rideaux de velours prune étaient tirés. Seul éclairait la pièce un flambeau à quatre bougies posé au chevet du grand lit d'acajou noir. Une lourde odeur de pharmacie se mêlait au parfum d'un gros bouquet blanc qui ornait la commode pansue où la défunte avait coutume de ranger ses souvenirs. On avait brûlé des papiers dans la cheminée, bousculé de petits objets de porcelaine pour faire place à des fioles de verre jaune, et l'on avait roulé dans un coin la bergère à perse violette. Ce désordre parut affreux à la coutière qui n'osa diriger ses regards vers le visage de la morte⁵³¹.

La mort de la baronne ne paraît que plus théâtralisée par le désordre qui règne dans la pièce. En effet, le lecteur a l'impression que la morte rode dans sa chambre car les objets portent encore la trace d'une vie qui vient de s'éteindre. La phrase à la troisième personne du singulier permet de créer le doute dans son esprit : qui est ce « on » ? La comtesse elle-même sentant que la mort approchait, ou la mort en personne ? Les objets

⁵³⁰ *Ibid*, pp. 427-428.

⁵³¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 206.

sont donc une trace de la baronne et contribuent à effrayer la couturière car ils sont le signe du drame qui s'est déroulé. Nous avons déjà analysé les couleurs : ici, l'alternance du jaune (les bougies et les fioles) et du violet (les rideaux et la bergère) est de mauvais augure et symbolise la mort. Le jaune est la couleur du déclin, de la mort, tout comme le violet qui est « le passage automnal de la vie à la mort »⁵³². De plus la vie se mêle à la mort avec les bougies qui créent une atmosphère de veillée mortuaire ainsi que l'odeur des remèdes, tandis que le bouquet – par ses effluves – donne vie au décor.

En outre, le désordre est le signe d'une liberté d'esprit et d'un refus des règles strictes que l'« ennuyé » greenien s'impose. Ainsi, la révoltée décrit-elle la chambre de sa tante préférée (Hélène), où règnent désordre et sensualité⁵³³.

Le matin elle se levait tard et j'allais presque toujours, avant qu'elle ne fût habillée, la voir dans sa chambre. Je la trouvais couchée, un roman à couverture jaune entre les mains et fumant des cigares de dame dont je humais l'odeur avec délices. Le plus grand désordre régnait dans la chambre. Là, un jupon de soie plissé s'étalait sur un fauteuil comme un gigantesque éventail ; des souliers, des bottines et des bas jonchaient le tapis au milieu de la pièce ; des livres, des chapeaux s'accumulaient pêle-mêle sur la cheminée et sur la commode⁵³⁴.

Hélène – contrairement à Simone – représente une sorte d'anti-conformisme. En effet, la narratrice explique au lecteur que Simone est toujours tirée à quatre épingles, droite et très soignée, ce qui en fait une représentante de l'ordre. En revanche, Hélène est le désordre en personne par cette négligence naturelle qui côtoie néanmoins une certaine coquetterie. Hélène concède tout son amour ainsi que ses soins pour la petite orpheline, tandis que Simone – du côté de la mort – est tout le contraire car elle fait de l'ordre et de la discipline une ligne de conduite. Ainsi Hélène passe-t-elle une bonne partie de la matinée à lire et à fumer des cigares que la jeune fille respire « avec délices », signes d'une importance accordée au plaisir. De plus, sa tante ne porte pas de vulgaires vêtements de drap, mais de soie ou de satin qui indiquent sa propension pour le plaisir (tactile, ici). Même ses vêtements sont pleins de vie comme l'indique la personnification du jupon qui « s'étale » sur un fauteuil. Toutefois, bien que le verbe semble indiquer la vie du jupon, la comparaison à un éventail prouve que les objets dominent, et donc que les corps n'ont aucune prise sur le décor. C'est aussi ce que montre l'accumulation qui suit :

⁵³² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 1020.

⁵³³ Ce qui est confirmé plus tard : « Cette femme qui n'était point belle et ne disposait jamais de grosses sommes d'argent avait pour le plaisir un goût impérieux qui ne lui laissait de repos qu'à de petits intervalles » (Julien Green, *Histoires de vertige (La Révoltée)*, cité, p. 630).

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 629.

les chaussures qui jonchent le sol sont un symbole d'une tentative de contact entre le personnage et son décor. Mais leur abandon indique que le corps n'a aucune prise sur la réalité mais au contraire s'évade dans le monde de la pensée comme le signalent le livre et le chapeau. D'ailleurs, la révoltée hérite de cette attitude d'Hélène : entrée au couvent, elle attire les grâces de certaines jeunes filles et les moqueries d'autres élèves par son apparence et ses manières altières et pleines d'assurance.

Ainsi, la tentative de domination des corps sur le décor se fait au moyen de leur attitude face à leur espace. L'ordre est une manière pour eux de tenter de saisir le réel fuyant, provoqué par l'ennui. Mais en fait les personnages se laissent prendre à leur propre piège. Loin de piéger ce réel, ceux-ci ne font que s'enchaîner au décor sans en saisir toutefois son sens. En effet, vouloir maintenir l'ordre en dépit de tout est la preuve que les personnages manquent d'une certaine ouverture d'esprit car ils ne peuvent se résoudre à laisser aller les choses et à s'autoriser un peu de fantaisie, synonyme de liberté. Ils se laissent emprisonner et étouffer par un décor trop présent, qui comme leur ennui – les enserre et ne leur laisse plus aucun espace vital. Le décor accentue ainsi leur sensation d'étrangeté ainsi que leur indifférence au monde. On comprend mieux pourquoi certains personnages ont un besoin vital de se terrer chez eux : inadaptés sociaux, ils cherchent, en vain, un décor rassurant.

d) Le confort avant tout :

Ainsi, cette tentative de domination du décor se prolonge par la recherche du confort qui contribue à la construction de l'image du refuge. « L'essentiel c'est de *se séparer*, de pouvoir délimiter une zone, un « territoire », comme celui que se réservent, pour être chez eux, certains animaux »⁵³⁵. Tel est le cas dans la chambre d'Ariane qui « parlait de confort et de petites manies »⁵³⁶ ou du salon des Mesurat qui indique un ordre mis en scène : l'air de « solennité »⁵³⁷, les meubles qui « imitaient »⁵³⁸ le style Régence ou encore les fauteuils qui « donnaient confiance »⁵³⁹. Ceux-ci ne sont qu'un simulacre du bien-être auquel invite la maison. Le confort est artificiel. En réalité, il dénote la vie étriquée que mènent ses propriétaires⁵⁴⁰ :

⁵³⁵ Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 34.

⁵³⁶ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 604.

⁵³⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 288.

⁵³⁸ *Ibid.*.

⁵³⁹ *Ibid.*.

⁵⁴⁰ De même pour l'aspect extérieur de leur maison : « A vrai dire, elle était assez mal faite. Sans doute avait-on demandé à l'architecte d'y ménager le plus grand nombre de pièces possibles et il en résultait, défaut

Depuis, il avait gagné dans une loterie une somme assez ronde qui lui avait permis de prendre sa retraite quelques années plus tôt qu'il n'eût fait autrement, et de vivre tout à fait à son aise, d'autant plus que ses goûts étaient simples. À la villa des Charmes, tout était arrangé au mieux. Il y avait trois chambres à coucher et précisément il se trouvait qu'ils étaient trois : lui, Germaine et Adrienne, ses filles. Parfait, comme il disait en passant le revers de son pouce sur sa barbe, la bouche ouverte⁵⁴¹.

Le narrateur insiste avec ironie sur le lien de cause à effet entre le fait qu'ils soient trois et le nombre de chambres. Cela indique le peu de place laissé à l'improvisation et aux surprises que réserve la vie. Le propriétaire veut maîtriser tous les aspects de sa vie, qu'ils soient matériels comme le nombre de chambres ou humains comme les éventuels prétendants de sa fille cadette. Cette maîtrise indique non seulement la peur latente d'Antoine du futur et de tout ce qui n'entrerait pas dans des schémas pré-établis. D'ailleurs, M. Mesurat s'est « chosifié ». Son immobilité, sa quiétude et sa monomanie en font un personnage médiocre, digne bourgeois que critiquait Jean-Paul Sartre dans *La Nausée*. Rappelons sa joie lorsqu'il s'aperçoit qu'Adrienne se plie finalement aux habitudes sans même se rebeller : « on respectait sa tranquillité. Que demandait-il de plus ? »⁵⁴² ou encore lorsque Germaine – malgré une faiblesse de plus en plus visible – descend prendre les repas avec son père et sa sœur⁵⁴³. L'attitude d'Antoine – entre les habitudes qu'il faut suivre à la règle et le caractère défini de sa vie – permet à l'ennui de s'enraciner. Alors que les personnages pensent qu'en faisant de la maison – grâce au confort – un refuge, ils ne font que se terrer encore plus dans ce qui est le fondement de

énorme, qu'il n'y avait pas d'espace entre les fenêtres de la façade, et qu'elles se touchaient presque, quatre au deuxième étage, six au premier, et quatre au rez-de-chaussée, deux à deux, de chaque côté de la porte. Mais pouvait-on se plaindre que le mur n'occupât point plus de place ? La matière en était si laide ! On avait employé pour sa construction cette pierre rocailleuse toute hérissée de petites arêtes, et dont la couleur fait songer à une certaine espèce de nougat brun. N'a-t-on pas vu bien des fois ce genre de maison dans la banlieue parisienne ? Avec son perron à encorbellement et sa marquise en forme de coquille elle semble avoir été l'idéal de toute une classe de la société française, tant on a mis d'empressement à en reproduire l'invariable modèle » (*Ibid.*, p. 291). Elle est à l'image de la vie médiocre de ses propriétaires et de leur incapacité à s'ouvrir à autrui. Miroir de leur étroitesse d'esprit et de leur manque de fantaisie, elle annonce l'impossible transcendance d'Adrienne. Car « chaque type de maison témoigne d'une certaine conception de l'existence. C'est tellement vrai qu'un rêveur de maison peut, en se fondant sur le site, le genre du bâtiment, la forme des fenêtres, l'allure de la porte, augurer de la mentalité, voire du destin des habitants », confirme Jean Onimus (Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 82).

⁵⁴¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 293.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 336.

⁵⁴³ « Tout d'abord M. Mesurat feignit de ne pas remarquer cette absence. Il haïssait le changement apporté aux habitudes de la maison, mais il craignait, s'il en parlait à Adrienne, de donner de l'importance à ce qu'il était résolu d'ignorer. » (*Ibid.*, p. 344). Le passage montre combien c'est « chacun pour soi ». L'attitude d'autruche du père prouve que faire attention à autrui est plus une source de problèmes et d'inconfort que d'affection familiale. Par ce comportement égoïste, le père réunit toutes les conditions à l'apparition de l'ennui. Car celui-ci n'est sans doute pas étranger à la notion de haine en famille. Sans affection et échange avec la famille, les personnages se replient sur eux-mêmes et – par une réaction de protection – deviennent indifférents à autrui et au monde.

leur ennui. Le confort les amène à rester chez eux et à adopter par la suite un comportement qui détermine leurs actions : inadaptés sociaux, ils ne font rien pour se sortir de cette situation et laissent par là même un sol propice à l'ennui. Ils se terrent chez eux par réaction de protection, par peur du monde plutôt que par désir d'un certain bien-être.

Les objets et leur accumulation n'offrent donc aucune consolation. Si dans un premier temps les personnages les accumulent, c'est pour combler un vide provoqué par l'absence d'une figure maternelle réconfortante. Cette douce sensation de possession qui en découle est en fait à double tranchant : en leur faisant sentir leur présence effective, la possession les met face à leur sensation d'étrangeté au monde car ils ne sont jamais satisfaits par ce qu'ils ont. Cette attitude d'insatisfaction est propre à l'ennui. Désirer posséder une maison ou un être humain masque un désir plus latent que les objets ne comblent pas. C'est en tentant de dominer le décor que les personnages soulagent leur sensation que le monde s'écroule sous leurs pieds. L'ordre et le désordre sont donc deux moyens diamétralement opposés et pourtant complémentaires que le personnage adopte. En effet, l'ordre offre l'impression d'avoir une prise sur le réel alors qu'il est un enchaînement au décor et qu'il accentue l'oppression et la séquestration du personnage. Le désordre, lui, agit de la même manière car les objets ainsi accumulés étouffent et désarment.

Si l'espace intérieur n'est en aucun cas un refuge pour le personnage greenien, la nature peut-elle lui permettre de s'épanouir grâce à la liberté qu'elle lui concède ?

4 – L'espace extérieur :

Il est intimement lié à la notion de liberté. Chez Green, ne sort pas qui le veut. « Dehors » est l'objet de tous les désirs, de toutes les tensions entre les personnages. Lieu de l'inconnu, lieu rêvé et fantasmé⁵⁴⁴, l'espace extérieur accentue l'angoisse des protagonistes car ceux-ci ne peuvent que contempler un monde où autrui jouit de sa liberté.

a) Les jardins et leurs arbres :

⁵⁴⁴ Autant fantasmé qu'il correspond à la définition qu'en donne Josef König : nous n'observons pas le paysage, mais nous voyons « quelque chose en lui » (Josef König, *Sein und Denken*, Tübingen, 1969, p. 8, cité in Claude Foucart, « Les Paysages de la passion chez Green et Mauriac », in *Le matin dans la poésie française. Foi religieuse et roman au XX^e siècle. Alfred de Vigny*, Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises, n° 45, Paris, Les Belles Lettres, 1993, pp. 119-133, p. 133).

Un lecteur attentif remarquera la présence récurrente de la nature tout au long des récits de Green. Les arbres acquièrent une vie particulière et mettent en lumière l'incompréhension et l'aveuglement des personnages qui ne réussissent pas à voir au-delà de l'apparence des choses. En effet, dans *Adrienne Mesurat*, un arbre remue sa tête de façon persistante sous le regard inattentif du personnage éponyme. En proie à l'ennui, la jeune fille sort de nuit et est frappée par la beauté du paysage qui s'offre à ses yeux, tandis que « la tête d'un arbre tremblait toute noire, entre les hautes cheminées de brique »⁵⁴⁵ de la villa au pavillon blanc. Symbole de l'amour pour Jacques Petit⁵⁴⁶, il semble aussi que cet arbre à tête noire soit la représentation de la figure masculine à laquelle est tant attachée Adrienne. En effet, le tronc dressé de l'arbre « est bien le phallus, image archétypale du père »⁵⁴⁷, mais son tremblement indique une faiblesse qui confère un doute sur l'identité réelle du médecin. De plus, les hautes cheminées, symboles du lien social, pourraient indiquer que la jeune fille vient quérir sécurité et protection. Le lecteur pourrait donc comprendre que l'amour de la jeune fille n'en est certes pas un, mais est plutôt un désir de sécurité et de protection que l'image paternelle ne lui offre pas et qui aurait pu être prodiguée par l'image maternelle, perte originelle dont elle ne réussit pas à faire le deuil. Plus tard, Adrienne, réfugiée dans sa chambre, « considéra la tête légère d'un jeune arbre qui tremblait entre les cheminées de briques roses, et le dessin régulier du parement de pierres sombres »⁵⁴⁸. Plus précise, la description devient un leitmotiv qui remplace la personne du docteur : Adrienne ne voit plus celui-ci mais contemple désormais le jeune arbre qui remue sa tête. Encore une fois, elle « aperçut l'arbre flexible qui inclinait doucement ses branches par-dessus le toit du pavillon blanc »⁵⁴⁹ et qui lui rappelle que rien ne change, que sa vie est frappée d'immobilité. Car la nature contemplée par un être ennuyé est bien loin de l'origine du mot (*nasci*, naître, croître) : au contraire, c'est une éternelle permanence que le personnage contemple. Après le départ de Germaine, « le jeune arbre aux feuilles noires tremblait dans la brise du matin »⁵⁵⁰, comme pour lui signifier, par ses mouvements, qu'il serait temps qu'elle aussi vole de ses propres ailes si elle ne veut pas se dessécher. Tout juste après le parricide, le revoilà qui « se balançait au

⁵⁴⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 296.

⁵⁴⁶ In *Notes*, *Ibid.*, p. 1135.

⁵⁴⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 66.

⁵⁴⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 302-303.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 329.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 372.

gré d'une brise »⁵⁵¹, puis dans les pensées de la jeune fille décidée à ne plus regarder par la fenêtre « cette maison dominée d'un arbre tremblant »⁵⁵². Enfin, cédant à ce besoin irrépressible de voir la maison, « son regard alla du toit brillant dans la pluie à l'arbre que le moindre souffle faisait trembler »⁵⁵³. Ce jeune arbre qui tremble parvient ainsi à remplacer l'image même du docteur : c'est la seule chose à laquelle la jeune fille a accès, alors que tout son être tend vers Maurecourt. Tremblant, l'arbre signale la fragilité du docteur ainsi que l'ambiguïté qui caractérise son être. Peu masculin, le docteur a une fragilité toute féminine ainsi qu'un métier à la symbolique maternelle.

Par ailleurs, les « tilleuls rabougris »⁵⁵⁴ de la maison faisant face à celle des Mesurat indiquent que l'atmosphère de province, emplie d'ennui et d'immobilisme, provoque le dessèchement des êtres. Ils sont aussi le miroir du comportement des Mesurat dont le repli sur eux-mêmes est un terreau fertile à l'ennui. Arthur Schopenhauer note ainsi que la vie n'est que répétition et que cette répétition est apparente dans la nature même, une nature qui n'est pas « un panorama » du fait de la misère de l'homme. De fait, il remarque : « Il n'est pas de plus frappant contraste qu'entre la fuite irrésistible du temps avec tout son contenu qu'il emporte et la raide immobilité de la réalité existante, toujours une, toujours la même en tout temps »⁵⁵⁵. C'est en effet le contraste angoissant dont prennent conscience les personnages greeniens tels Adrienne ou Emily : si leur temps subjectif semble passer, ou du moins se fait ressentir, puisqu'ils en constatent ses effets physiques, ils ont sous les yeux le spectacle d'une insupportable permanence.

En outre, les charmes qui définissent la maison des Mesurat lui donnent – si on considère l'origine du mot « charme » – un pouvoir maléfique⁵⁵⁶. En effet, comme si un sort lui avait été jeté, Adrienne ne parvient pas à fuir de cette maison et lorsqu'elle s'en échappe elle y revient toujours. Ennui, habitudes, maladie, despotisme, sadisme sont les maîtres mots dans cette maison, et pourtant, Adrienne semble s'y sentir bien. Dès cette description, le lecteur comprend que la maison et son jardin enserrant la famille dans un étai dont il est impossible d'échapper. La traduction anglaise du titre, *The closed garden*, met en avant l'importance du jardin qui assume alors l'apparence d'une prison par les

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 393.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 405.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 423.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 287 et p. 326.

⁵⁵⁵ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 1225.

⁵⁵⁶ « Dans *Adrienne Mesurat*, la villa des « Charmes » qui tire son nom des arbres de la propriété, n'a-t-elle pas un pouvoir magique et même maléfique dont l'héroïne est prisonnière, selon le sens ancien du mot « charme » ? » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 852).

limites qui le caractérisent. Ce jardin est « petit »⁵⁵⁷ et « étroit » et est, pendant quelques instants, le seul espace de liberté d'Adrienne. Privée de toute sortie après l'épisode du jeu de cartes, elle acquiert à nouveau difficilement l'autorisation de jardiner deux fois par semaine, sous la surveillance néanmoins constante d'Antoine :

Elle suivait les plates-bandes bordées de briques, s'arrêtait par moments pour arracher ces petites herbes qui donnent une goutte de lait lorsqu'on les plie, et faisait grincer son sécateur d'un air menaçant devant les fleurs que le soleil avait brûlées. Cette inspection terminée, elle coupait cinq ou six tiges de géraniums rouges, les seules plantes qui consentissent à pousser dans cette terre avare, et elle rentrait à la villa pour les disposer dans des vases⁵⁵⁸.

Ici, le narrateur dépeint une nature qui ne peut s'épanouir en liberté : les plates-bandes sont retenues par des briques, les petites herbes ne poussent que là où elles sont autorisées à pousser et Adrienne devient à son tour une bien sévère et sadique gardienne, armée de son sécateur qui l'assimile à un bourreau se vengeant de l'oppression qui lui est imposée. En coupant les fleurs, elle annihile tout développement, toute jeunesse (à laquelle fait penser la goutte de lait), de la même façon que l'absence maternelle et le comportement de ses proches la privent de toute jeunesse. Les géraniums sont néanmoins une touche d'espoir. Symbole de l'amour dont le rouge indique la passion, ils poussent malgré un terrain peu fertile, indiquant la possibilité d'un amour pour la jeune fille. Après le parricide, le jardin renaît et offre le tableau d'un épanouissement probant :

Dans un des charmes bas du jardin un merle sifflait ; il s'arrêtait quelquefois comme pour trouver un air nouveau, mais lorsqu'il recommençait, c'étaient toujours les mêmes notes joyeuses dont la dernière s'attardait avec une sorte de complaisance. [...] Presque tous les étés il venait des merles dans le jardin, aux premières heures de la matinée, lorsque les allées étaient encore désertes. Ils se promenaient là comme chez eux, gras et lisses, semblables à des ecclésiastiques bien nourris. C'était, du moins, la comparaison dont se servait jadis M. Mesurat pour décrire ces oiseaux. Elle remarqua que les géraniums poussaient bien, la pluie semblait leur avoir donné de la force. L'herbe avait besoin d'être coupée⁵⁵⁹.

Si le jardin est le lieu du bonheur, il indique par là-même que celui-ci est à la portée de la jeune-fille, pour autant qu'elle sache le voir et le savourer. Encore une fois, il s'agit de percer le mystère des choses et d'aller plus loin en les regardant avec le regard de l'enfant qui – contrairement à l'adulte – sait apprécier la vie avec un cœur pur et une âme

⁵⁵⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 291.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, pp. 305-306.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 451.

vierge de toute attente. Transfigurer le monde n'est qu'une question de perception et le merle en est l'illustration. À l'instar de Green et « [s]on ami le merle »⁵⁶⁰ qui avait élu domicile dans le marronnier de leur voisin et propriétaire M. Cassagnade et qui parlait un langage secret, Adrienne trouve au contact de la nature le sens du bonheur, qui lui fait prendre conscience qu'elle aussi a eu accès au bonheur et peut encore – pour autant qu'elle le veuille – y prétendre. L'enfance devient alors une sorte de Paradis perdu, accessible seulement dans le monde des souvenirs réveillés par les sensations du monde environnant. La mort de son père coïncide avec la mort de l'enfance parce qu'en tuant le père, elle accède désormais à l'étape adulte de sa vie. Adrienne se rend compte que ce bonheur s'est enfui, de façon assez paradoxale avec l'homme qui l'empêchait de jouir de cet état insouciant de l'enfance. D'ailleurs, elle en revient toujours à Antoine dans ses pensées, symbole de sa séquestration mentale⁵⁶¹. Cette sorte de « madeleine » des souvenirs enfantins conforte les personnages, à l'instar de Jean dans *Le Malfaiteur*, chez qui le son des tilleuls et l'odeur de la terre humide⁵⁶² évoquent le temps du bonheur⁵⁶³. Le

⁵⁶⁰ Julien Green, *Autobiographie, Quand nous habitons tous ensemble*, in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 814.

⁵⁶¹ Notons combien la comparaison des merles « à des ecclésiastiques bien nourris » est l'occasion pour Julien Green de glisser une critique de la religion, déjà présente avec Emily se moquant de l'hypocrisie de sa mère protestante qui se dit bonne parce qu'elle lit la Bible.

⁵⁶² « mais du jardin monte le chuchotement du tilleul où rôdent les premières brises de l'automne. Tout à l'heure il a plu et les bonnes odeurs de la terre envahissent peu à peu la chambre comme une bouffée de souvenirs. Chaque fois que Jean est inquiet et qu'il respire ce parfum venu des profondeurs du sol, il se sent rassuré jusqu'au plus intérieur de son être. » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 197).

⁵⁶³ Le jardin est alors une sorte de *locus amoenus* où le personnage cueille un instant le bonheur, le calme dont il a besoin et qui le soulage de son tourment intérieur. « La nature n'est point source de troubles intérieurs », confirme Claude Foucart (Claude Foucart, « Les paysages de la passion chez Green et Mauriac », in *Le matin dans la poésie française. Foi religieuse et roman au XX^e siècle. Alfred de Vigny*, Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, Paris, Les Belles Lettres, 1993, n° 45, pp. 119-133, p. 131). Nous avons à plusieurs reprises insisté sur l'absence de tout bonheur chez les ennuyés, allant dans ce sens vers une perspective schopenhauerienne. En effet, pour le philosophe, le bonheur est impossible parce qu'il ne peut pas être : le bonheur n'est qu'un effacement momentané de la souffrance, et donc n'est rien. Schopenhauer s'oppose ainsi à l'idée que tout homme tend vers quelque chose qui est le bonheur : mais comment est-ce possible, puisque l'ennui lui prouve que ce qu'il appelle de toutes ses forces n'est qu'une absence, un concept jamais expérimenté ? Le bonheur n'est qu'une illusion et il appartient au philosophe d'ôter les illusions humaines (il n'est donc pas pessimiste, comme il a longtemps été qualifié, mais lucide et confiant en proposant l'art comme solution à l'absurdité de la vie humaine). Car les fugaces satisfactions que l'homme connaît dès qu'il réalise un désir sont sitôt remplacées par l'ennui qui leur indique qu'aucune satisfaction peut s'éprouver : « La satisfaction, le bonheur, comme l'appellent les hommes, n'est au propre et dans son essence rien que de *négatif* ; en elle, rien de positif. Il n'y a pas de satisfaction qui d'elle-même et comme de son propre mouvement vienne à nous ; il faut qu'elle soit la satisfaction d'un désir. Le désir, en effet, la privation, est la condition préliminaire de toute jouissance. Or avec la satisfaction cesse le désir, et par conséquent la jouissance aussi. Donc la satisfaction, le contentement, ne sauraient être qu'une délivrance à l'égard d'une douleur, d'un besoin ; sous ce nom, il ne faut pas entendre en effet seulement la souffrance effective, visible, mais toute espèce de désir qui, par son importunité, trouble notre repos, et même cet ennui qui tue, qui nous fait de l'existence un fardeau » (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 403). Aussi, c'est dans cette absence, dans cette incapacité que se glisse l'ennui pour le philosophe, et c'est exactement l'expérience que font les ennuyés greeniens. Eux aussi tendent vers le bonheur duquel ils donnent diverses formes telles l'amour, la possession ou la convoitise, mais aucun ne

chuchotement des tilleuls établit une complicité entre Jean et l'arbre, symbole de l'amitié et des correspondances homme-nature. La nature prend alors l'image maternelle : elle est celle qui réconforte, qui écoute les maux et calme les angoisses. Aussi, Hedwige est-elle rassurée en entendant le bruit familier du « chuchotement du grand tilleul où jouait la brise et la jeune fille écoutait avec une espèce de gratitude ce bruit léger qui ressemblait au murmure innocent d'une fontaine »⁵⁶⁴, parce qu'il est dans l'ordre du connu et du compréhensible. En effet, il conforte la jeune fille qui ne comprend pas les sous-entendus de Jean à propos de sa vie cachée et l'éloigne de tout ce qu'elle semble comprendre, à tort. Il lui rappelle aussi « que le bonheur, le simple bonheur de vivre, existe dans l'univers »⁵⁶⁵. Les arbres sont les branches auxquelles se rattachent les personnages qui perdent pied dans leur appréhension de la réalité. Lorsqu'elle aperçoit Gaston Dolange pendant sa promenade avec Mme Vasseur et qu'elle devient étrangère à tout ce qui l'entoure, Hedwige est ramenée à la réalité par « l'ombre projetée sur le sol par les branches nues des platanes »⁵⁶⁶, ce qui semble indiquer sa naïveté puisqu'elle se concentre sur l'aspect fugitif et mouvant des choses. Par ailleurs, cette ombre paraît – de façon contradictoire – l'éveiller : « il lui sembla ne l'avoir jamais vue comme à cette minute et elle admira malgré elle la force et la délicatesse de ces lignes noires s'entrecroisant à ses pieds dans un savant désordre qui faisait songer à une dentelle dont on eût élargi et déformé les mailles »⁵⁶⁷. Ici, Hedwige se rend compte combien sa vie n'est qu'une tragique mascarade. Elle a été trompée et même la réalité lui rappelle qu'elle est emmurée vive. C'est du moins ce qu'évoque le nom « mailles ». La vérité n'est qu'un réseau indéfini de faits qu'il s'agit de mettre en ordre, comme l'indiquent les lignes noires entrecroisées, mais que les hommes déguisent à leur gré pour tromper autrui et embellir la réalité, d'où la comparaison à une dentelle, dont le savant ouvrage est trahi. C'est ainsi qu'Hedwige doit décrypter les menus faits qu'elle observe sans en saisir l'essence. Cette observation permet aux personnages d'appréhender la réalité effective de leur vie : le tilleul que Louise contemple et prend en horreur est un rappel de son ennui et de sa

parvient – par ces voies-là – à l'atteindre. De fait, seul l'ennui ressort de leurs tentatives désespérées, confirmant la thèse schopenhauerienne selon laquelle l'homme oscille entre deux états, la souffrance et l'ennui : aucun temps n'est « prévu » dans l'ordre du monde pour le bonheur.

⁵⁶⁴ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 246.

⁵⁶⁵ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 929.

⁵⁶⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 341.

⁵⁶⁷ *Ibid.*.

solitude⁵⁶⁸ au même titre que tous les personnages qui – en voyant le décor changer alors que leur vie est inlassablement la même – se désolent et ne supportent plus le poids de leur existence.

Les feuilles mortes des platanes dont Gertrude suit les « tournoiements d'un air de reproche comme si la nature la trahissait »⁵⁶⁹ symbolisent quant à elles le caractère éphémère de Louise qui est insaisissable, et dont l'enfance, et donc la chimère vers laquelle courent tous les adultes du roman, est aussi évanescence⁵⁷⁰. Ce tourbillon de feuilles mortes annonce la fuite de Louise : juste après avoir contemplé les feuilles, Gertrude aperçoit, ou croit apercevoir Louise courant dans la rue « en jupe écossaise », jupe indissociable de la représentation de l'enfance. Aussi, les platanes personnifiés qui « sembl[ent] un cortège attendant de se mettre en marche, et [dont les] feuilles tomb[ent] doucement sur les pelouses »⁵⁷¹ ou encore « [le] parc du château, [...] [les] longues avenues bordées de chênes, [les] immenses pelouses » qu'imagine M. Gustave sont des représentations édulcorées d'une enfance pure et délicate qui excite l'imaginaire des ogres que sont l'oncle et dans une moindre mesure – par rapport à ce dernier – Brochard. Il en est de même chez Gertrude pour qui nature⁵⁷² et vastes espaces appellent à la pureté de l'enfance et sont donc particulièrement appropriés pour Louise. Ce décor de conte de fées est un piège des adultes qui croient capturer l'enfant. La description de Chanteleu est en cela parlante et offre le tableau d'un lieu féerique :

Le jour tombait quand la grande limousine bleue roula sous les chênes qui bordaient la grande avenue de Chanteleu. Le château à deux étages orné de fausses colonnes dans le style Directoire étendait ses deux ailes dans un parc aux vastes pelouses cernées par des bois. Un silence extraordinaire donnait à ce paysage un aspect d'irréalité magique et le son même de la voix humaine semblait venir là de régions lointaines⁵⁷³.

Comme l'indique son nom, il est le lieu qui enchante, qui envoûte par son décor. En effet, tout est majestueux – à en lire le vocabulaire hyperbolique « grande », « vastes », « extraordinaire » et « lointaines » – et le décor semble attendre la petite princesse. Mais le piège se referme insensiblement sur cette dernière, car malgré le vaste espace de sa

⁵⁶⁸ « À ces mots, Louise se leva et alla se planter devant la fenêtre comme pour contempler le tilleul qu'elle finissait par prendre en horreur à cause de l'ennui qu'il évoquait dans sa solitude » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 384).

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 352.

⁵⁷⁰ C'est ce que confirme la réflexion de Gertrude : « Elle soupirait après des jardins verts comme dans les représentations du Paradis terrestre. » (*Ibid.*, p. 352).

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 358.

⁵⁷² « Quand Louise verra Chanteleu et ses allées de chênes et ses près, elle se croira dans un rêve. » (*Ibid.*, p. 419).

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 421.

nouvelle demeure, celui-ci est néanmoins cerné : les chênes, tout majestueux soient-ils, bordent la route de Louise, le château est une véritable prison dont la sortie est rendue impossible par la neige, tandis que le jardin est entouré par des bois qui accentueront le caractère mystérieux de la disparition de la petite fille. L'expérience du seuil est bel et bien présente et la nature assure aux adultes la possibilité de capturer l'enfance. De plus, la nature contribue à faire de Mont-Cinère le piège parfait d'Emily. Les frontières semblent infranchissables et dominent les personnages :

Des arbres gigantesques, plantés un peu au hasard devant la maison, lui donnent un air de magnificence et s'élèvent par-dessus le toit en caressant les murs de leurs branches puissantes.

Du porche, la vue est belle et dégagée. De grands rochers noirs cachent le rebord du plateau sur lequel est bâti Mont-Cinère et forment un mur naturel au fond du long jardin. Tout au loin, l'horizon est borné par une ligne ininterrompue de hautes collines. [...] Retournez-vous maintenant et voyez Mont-Cinère. Les chênes et les sapins le cachent à moitié, mais entre les troncs noirs vous en apercevez les parois grises et les petites fenêtres carrées : vous pensez voir une prison⁵⁷⁴.

Le vocabulaire hyperbolique tel que « gigantesques », « magnificence », « puissantes », « grands » ou encore « hautes » révèle l'affaiblissement et l'impuissance des personnages qui ne peuvent que rester confinés dans la demeure. La vue⁵⁷⁵ offerte par la maison paraît offrir la liberté aux personnages, mais ces derniers l'ignorent totalement et se replient dans leur « coffre ». Toutefois, les arbres ont ici une double symbolique. D'une part, ils sont ceux qui enserrent la maison et empêchent l'accès au monde extérieur, d'autre part, ils semblent aussi protéger celle-ci – comme l'indique le verbe « caresser » ou encore la protection à l'abri des regards – comme des gardiens bienfaisants, ce qui met en évidence leur dimension humaine. Gilbert Durand affirme à ce sujet que l'arbre est le « symbole du microcosme vertical qu'est l'homme »⁵⁷⁶. La réflexion que l'auteur mène sur les arbres dans *Paris* par exemple ne laisse aucun doute quant à leur personnalisation. Déplorant la disparition progressive des arbres parisiens, Julien Green regrette la « quantité moindre [d'arbres] qui tend de nouveau ses jeunes bras vers le soleil ou secoue sa chevelure dans le vent »⁵⁷⁷, puis compare « nos frères les arbres »⁵⁷⁸ à des « mutilés

⁵⁷⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 77-78.

⁵⁷⁵ Pour Nicholas Kostis, cette vue est une note d'espoir et suggère qu'il existe un monde empli de vie, de liberté, dont les personnages n'ont pas conscience (Nicholas Kostis, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, cité, p. 19).

⁵⁷⁶ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris / Bruxelles, Bordas, 1973, coll. « Études », p. 395.

⁵⁷⁷ Julien Green, *Paris*, cité, p. 113.

⁵⁷⁸ *Ibid.*.

dress[ant] leurs moignons »⁵⁷⁹. Pour lui, qui fait sienne une citation d'Aristote⁵⁸⁰, « les arbres sont des personnes qui rêvent »⁵⁸¹, car ceux-ci ont la capacité mystérieuse de recueillir « le silence des amoureux, les jeux d'enfants, les rêveries du solitaire »⁵⁸², de par « cette amitié particulière qu'on ne donne qu'aux arbres »⁵⁸³. Cette proximité homme / arbres est une constante chez l'auteur et trouve une résonnance particulière dans ses œuvres. Après la caresse des imposants arbres sur Mont-Cinère, ceux-ci « frôlent la muraille avec un bruit de mains palpant le bois »⁵⁸⁴, créant une sorte d'intimité entre la demeure qu'il rejoint pour créer avec elle une unité protectrice autour du personnage. Il en est de même dans *Minuit*, où les « grands sapins dont les branches rend[ent] l'obscurité impénétrable »⁵⁸⁵ participent à l'isolement des personnages ainsi qu'à la bonne réalisation de la doctrine de M. Edme puisqu'ils accentuent l'obscurité. Ils semblent permettre aussi l'accès au monde invisible que prône M. Edme. Par ailleurs, le jardin de Fonfroide met en avant la dimension mystique du lieu.

L'ennui agrandissait les yeux d'Élisabeth. Elle regarda par la fenêtre le jardin en pente que la maison couvrait de son ombre depuis un moment. Des allées sinueuses contournaient de gros massifs noirs au-dessus desquels remuaient doucement, comme les franges d'un rideau funèbre, les lourdes branches des sapins. Sous la pluie furieuse de la veille, des plantes avaient versé, et l'herbe encore humide demeurait aplatie çà et là, comme si des bêtes y avaient gité pendant la nuit.

Ce jardin banal ne manquait pas d'un charme bizarre ; entre les arbres dont la plantation capricieuse imitait le désordre d'un bois, la vue s'égarait comme dans un labyrinthe⁵⁸⁶.

Dans un premier temps, la contemplation de la nature permet à la jeune fille de fuir son ennui en concentrant son attention sur autre chose que sa personne. De plus, on retrouve ici l'image de la maison comme refuge, puisque l'ombre de celle-ci « couvre », mot maternel par excellence, le jardin. Les branches des sapins ont un mouvement qui berce, mais dès cette évocation la description bascule dans un deuxième aspect, invitant encore une fois à regarder la nature avec d'autres yeux, et donc à contourner l'apparence

⁵⁷⁹ *Ibid.*.

⁵⁸⁰ Citation qu'il reprendra et explicitera dans son entretien avec Sophie Lannes pour *l'Express* : « Quand vous êtes au milieu des arbres, vous êtes avec des personnes vivantes. Aristote a dit que les arbres sont des êtres qui rêvent. [...] On se sent plus près de ce qui est caché en nous : les rêves, les instincts, la musique intérieure. Vous savez, j'aime m'appuyer aux arbres, c'est comme s'ils vous donnaient une force qui vient à la fois de la terre et du ciel. » (Julien Green, juin 1982, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome VI, p. 1539).

⁵⁸¹ Julien Green, *Paris*, cité, p. 113.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 114.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁸⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 146.

⁵⁸⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 496.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pp. 523-524.

des choses. Les massifs noirs et les branches des sapins assimilées aux « franges d'un rideau funèbre » symbolisent le fait que le spectateur doit – pour s'approcher de la vérité – faire fi des illusions, regarder ce qu'il se passe derrière le rideau, en coulisse. La mort ne se contrefait pas, d'où l'adjectif « funèbre » : elle est donc ce qui est au plus près de la vérité et du bonheur car « le vrai bonheur se réfugie le plus loin du monde possible, dans une région presque inaccessible »⁵⁸⁷. De plus, le désordre après la pluie est le signe d'une nature indomptée, restée à l'état sauvage. L'évocation du « désordre d'un bois » différencie l'ici de l'ailleurs : l'ailleurs est l'endroit où l'homme n'a pas accès, qu'il ne peut coloniser et dont l'espace abrite des forces surnaturelles et – selon la tradition populaire – les temples de la Divinité. Il attire par la part belle faite aux mystères, le jardin ayant d'ailleurs un « charme » bizarre, mais invite aussi – par sa structure labyrinthique – à partir en quête de l'ailleurs. Par ailleurs, le mouvement des arbres, qui leur confère une existence plus humaine, semble pousser les personnages au mouvement.

Les branches des sapins qui s'agitaient avec un son confus l'effleuraient à son passage, et, plusieurs fois, elle entendit les puissantes ramures grincer dans la bourrasque. Tout ce mouvement et ce tumulte l'effrayaient presque autant qu'ils la stimulaient, et elle fut heureuse de retrouver la campagne où le bruit perdait sa force⁵⁸⁸.

Une complicité ténue allie la nature à l'homme. La caresse des sapins au passage d'Emily est une invitation à agir et à sortir de son immobilité et de sa dépendance à la mère. Il appelle l'espoir du personnage déterminé à agir pour réaliser ses désirs, ce qui l'amène avant toute chose à oser, et donc à abandonner tout confort, à prendre des risques qui peuvent l'effrayer. C'est du moins le sens qui pourrait être donné à ce tumulte effrayant mais stimulant : l'arbre indique qu'il faut passer par l'inquiétant inconnu afin de connaître le calme de l'action accomplie.

En outre, les arbres sont les témoins de la vie des personnages et sont le miroir de leur sensibilité ou non à un monde de sensations. Tels Jean, Louise s'abîmant dans la contemplation du tilleul ou Élisabeth dans celle du jardin aux « grandes allées sombres »⁵⁸⁹, les personnages indiquent par les rêveries leur propension à accéder à

⁵⁸⁷ Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre* (1940-1942), [1946], in *Œuvres complètes IV*, cité, 7 novembre 1940, p. 542. Par ailleurs, décrivant sa mère sur son lit de mort, il déclare : « Elle semblait loin de ce monde, loin de nous tous, avec l'air d'avoir reçu en dépôt un secret incommunicable et d'avancer en glissant tout droit vers des régions inconnues. [...] C'est à ce moment là qu'elle m'a vraiment appris tout ce qu'elle savait de l'invisible, de la religion, et cela elle me l'a appris bien mieux que lorsqu'elle m'enseignait le catéchisme. » (*Ibid.*, 27 décembre 1946, p. 953).

⁵⁸⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 233.

⁵⁸⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 437.

l'Ailleurs, à privilégier le monde de l'invisible en prenant comme point de départ le monde sensible de la nature.

Telle est la raison pour laquelle l'arbre exerce une attraction sur les personnages et apparaît souvent dans la narration. Il est une image dont la dualité se vérifie dans chaque œuvre de Julien Green. D'une part, il est un symbole positif qui préfigure l'aspiration du protagoniste vers le Ciel, vers l'Ailleurs, et qui l'amène donc dans un mouvement ascendant et masculin⁵⁹⁰. Mais d'autre part, par son ancrage dans le sol, il est un point d'appui rassurant, maternel par là même, qui offre intimité et complicité au personnage. Il unit donc deux pôles ambivalents dans une unité que Michèle Raclot a appelée « androgyne ».

Largement positif, l'arbre et son symbolisme apparaît comme le complice direct de l'homme duquel il favorise sa tranquillité en lui assurant un refuge caché. Toutefois, son image se fait ambivalente parce qu'il contribue – comme la maison – à l'isoler encore plus, voire à favoriser son emprisonnement.

b) Les autres spectateurs de l'emprisonnement du personnage :

Seuls, ennuyés, les personnages s'enlisent dans l'inaction et font de leur lieu de vie un « cercueil » dans lequel ils se terrent. Les jardins et arbres sont souvent le reflet de leur existence et dévoilent une existence emmurée. Tel est le cas de Sylvie dont le jardin témoigne d'un emprisonnement⁵⁹¹ physique et moral.

Un grand parc l'entoure, [...] avec un labyrinthe planté de buis et un ruisseau que l'on traverse sur un pont minuscule en dos d'âne. Nulle régularité dans le dessin des pelouses ; les allées vont où elles veulent, disparaissent derrière des taillis, reparaissent inopinément entre les arbres. Mais ne croyez pas que ce soit là l'effet d'un hasard. Un dessinateur soigneux a ménagé ces surprises. Son caprice s'est montré encore dans le choix et la disposition des arbres qui sont tous d'essences différentes et ne forment ni avenue, ni

⁵⁹⁰ À ce sujet, on renvoie à l'analyse complète de Michèle Raclot dans son article (« La symbolique de l'arbre dans les romans américains », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 79-98). Cette unité de l'arbre se confirme aussi par le fait qu'il réunit à lui seul les quatre éléments : l'eau par sa sève, le feu par son bois, la terre dans laquelle plonge ses racines et l'air que ses feuilles aspirent.

⁵⁹¹ L'article de Sophie Saffi, qui analyse l'étymologie, la phonologie et la psycho-systématique du mot « jardin – giardino » met en évidence l'idée – étymologique – que le jardin est défini par ses frontières. En effet, « c'est un enclos, un endroit réservé par l'homme où la nature est disposée de façon à le servir. Le français *paradis* ou l'italien *paradiso* viennent du latin tardif *parad:sus* « parc », terme issu du grec *paràdeisos* « jardin » venant de l'iranien ou perse *pairidae:za* qui signifie « lieu clôturé » [...]. Le terme de l'ancien perse est composé à partir de la racine indi-européenne **dheig'h-* « mur ». L'accent est bien mis sur l'enceinte, l'isolement, la séparation d'avec la nature hostile et incontrôlable – le désert » (Sophie Saffi, « Jardin > Giardino », cité, p. 18). L'isolement et l'emprisonnement des personnages semblent ainsi presque évident : où qu'ils soient, ils ne connaissent aucun lieu qui les libère de leurs entraves physiques et psychologiques, comme si aucune vie extérieure n'était possible.

quinconce, ni bosquet, mais poussent dans un savant désordre, apparent, les uns au milieu des pelouses, d'autres dans les allées qu'ils divisent comme à plaisir⁵⁹².

La villa offre peu de possibilités de fuite : le parc est immense et le labyrinthe – dont le buis invite à la persévérance – et le ruisseau sont deux obstacles qu'il est ardu de dépasser. Le savant désordre décrit ici est le reflet de la sévérité du mari de Sylvie qui ne laisse rien au hasard, et dont l'absence réelle de chemin symbolise l'impossibilité d'une fuite : les arbres forment des obstacles au milieu d'une allée et sont par la même les complices d'un homme « naturellement cruel »⁵⁹³. Le jardin et la variété des arbres prouve combien le mari de Sylvie a mis sa fantaisie ailleurs que dans son mariage et laisse entendre combien cette dernière a pu être délaissée et subir l'indifférence⁵⁹⁴ de son époux, propice à faire naître chez elle l'ennui. Parfois, c'est le personnage lui-même qui se terre chez lui et se crée sa propre geôle. Ariane n'est plus capable de sortir tellement son cocon l'enserme :

Parfois, elle tirait les rideaux de la croisée, dans son petit salon, et regardait une masse d'arbres qui poussaient au hasard et lui cachaient un peu plus du ciel chaque année. Elle admirait surtout un grand érable en forme de lyre dont les branches s'inclinaient vers elle, comme pour la saluer au moindre souffle. Les mains sur la barre d'appui, elle agrandissait les narines et humait l'air. [...] Au-delà des platanes et des châtaigniers, l'œil devinait une ligne de toits gris ou rouges qui semblaient un ruban de couleur au bas du ciel, et les flèches noires d'une église lointaine achevaient de donner à ce paysage un aspect de tranquillité d'autrefois⁵⁹⁵.

Tout indique la prison qu'Ariane s'est construite. Les arbres paraissent vouloir étouffer le ciel et empêcher toute vision lointaine, le grand érable tend ses mains vers elle comme pour la saisir, tandis que l'attitude du personnage dénote un ancrage profond au sol puisqu'elle ne desserre pas ses mains de la barre d'appui, et au passé. Aussi, il ne reste aux captifs que la contemplation du monde extérieur pour survivre dans leur geôle. Cette contemplation est une sorte de désintérêt du monde, un retrait voulu en même temps qu'il

⁵⁹² Julien Green, *Histoires de vertige (Amours et vie d'une femme)*, cité, p. 647.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 646.

⁵⁹⁴ Le fils de Philippe dans *Épaves* subit le même sort : « Voilà donc, se dit Philippe, la première minute d'une semaine d'ennui. Quel rapport entre cet être et moi ? Pourquoi est-il ici ? » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 57). De même pour de nombreux couples, qui ne connaissent dans le mariage que l'indifférence et la médiocrité du quotidien. En est un exemple Mme Plasse : « L'homme avec qui elle s'était condamnée à vivre ne lui inspirait que de l'éloignement au début, puis une répulsion allant jusqu'à l'horreur. Elle sut pourtant se dominer, se renoncer ; chaque matin, en effet, elle trouvait au pied des autels la force nécessaire pour passer la journée et vaincre la nuit » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, pp. 215-216).

⁵⁹⁵ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 608.

est subi. De plus, le geste d'Adrienne appuyant son front contre la fenêtre⁵⁹⁶ et apercevant « les murs blancs du pavillon qu'habitait Maurecourt, et, au-dessus du toit d'ardoises, la tête noire du jeune arbre immobile sous la pluie »⁵⁹⁷ est une manière d'aller vers les autres, de se projeter vers le monde, sans en subir les risques. Le jeune arbre qui tremble – symbole de son amour pour le docteur (selon Jacques Petit) ou d'espoir (pour Michèle Raclot⁵⁹⁸) – pourrait être interprété comme un rappel de son incapacité à aller vers autrui ainsi que l'immobilité qui la caractérise et qui est une des causes de son ennui. C'est aussi le sens que Guy Fessier⁵⁹⁹ donne à cette image. Certes, c'est sur ce jeune arbre qu'Adrienne projette son attention et son amour pour le docteur, mais – bien qu'ayant une représentation souvent positive chez Julien Green – le tilleul traduit son emprisonnement par autrui et par l'ennui ainsi que sa renonciation. En effet, la jeune fille semble avoir renoncé à vivre tout simplement et se désintéresse de sa propre personne. C'est en observant la nature autour d'eux que les personnages comprennent que leur vie est loin d'être celle dont ils rêvaient. La solitude est profondément ancrée en eux et la contemplation du paysage ne fait que l'accentuer, à l'instar d'Ariane qui observe « les deux platanes, dont le feuillage se dorait par places, [et qui] masquaient les bâtiments qui séparaient du monde cette femme immobile »⁶⁰⁰. De la même façon qu'Adrienne, Emily ressent au plus profond d'elle sa captivité et cette prise de conscience l'atterre :

⁵⁹⁶ Gertrude et Élisabeth aussi appuieront leur front contre la vitre, geste qui traduit l'aspiration à la fuite mais aussi l'incapacité de la réaliser et d'abandonner une vie dans laquelle elles se sont enlisées. Par exemple, l'attitude d'Élisabeth peut être interprétée en ce sens. Le narrateur écrit qu'elle « aurait voulu courir sur cette neige » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 464), le mode conditionnel exprimant particulièrement cette impuissance de tous les personnages.

⁵⁹⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 365-366. Adrienne – de plus en plus affectée par l'ennui – concentre d'ailleurs son attention « sur les tilleuls de la villa Louise [tandis qu'] une petite ride vint creuser son front entre les sourcils comme si elle eût été attentive au spectacle qu'elle avait devant elle » (*Ibid.*, p. 452). Le dernier commentaire du narrateur montre bien combien toute attention est impossible pour l'ennuyé car il n'arrive pas à attacher son intérêt sur le monde extérieur. Il le désinvestit complètement et accentue par la même son incapacité à agir.

⁵⁹⁸ « le jeune arbre flexible qui se balance avec légèreté au-dessus du pavillon blanc du docteur est l'un des rares symboles d'espoir dans le roman. Cet arbre, évoqué à sept reprises, confère à la maison – d'un « blanc » lui aussi symbolique – à laquelle il est continuellement associé, une valeur entièrement positive qui s'oppose aux maléfices de la villa Louise et de la villa des Charmes. Il représente l'amour, mais aussi l'innocence et la jeunesse. » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 928). Il est certes vrai que ces symboles peuvent s'avérer vrais, mais il semblerait aussi que le fait de ne faire que contempler ce jeune arbre dénote l'incapacité d'aller vers autrui et la renonciation à agir.

⁵⁹⁹ « L'opposition primordiale entre cet arbre noir, qui se met à bouger et ce mur blanc, qui symbolise le morne enfermement « provincial » du personnage principal, ne peut que fasciner l'écrivain. Et cette image nécessairement immobile traduit l'Ennui et décrit la lourdeur d'une durée qui ne peut plus s'écouler. » (Guy Fessier, *Julien Green. Le romancier confronté à la peinture et à la sculpture*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2002, 778 pages, p. 25).

⁶⁰⁰ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 608.

Une lumière triste commençait à blanchir les fenêtres et de sa place la jeune fille pouvait voir les lourdes branches des sapins qui s'inclinaient avec lenteur. Elle demeura un instant immobile et comme absorbée par la contemplation de ces arbres dont la vue lui était pourtant si familière. Soudain, elle fit une sorte de grimace qui ressemblait à un rire et portant sa serviette à ses yeux, elle éclata en sanglots⁶⁰¹.

La lumière triste illustre la décoloration⁶⁰² du monde pour les « ennuyés ». L'existence a perdu de sa saveur et finit par prendre une teinte morne. La lenteur des mouvements des sapins est le reflet de l'immobilité du temps pour Emily qui cherche à combler le vide temporel. « Le jardin où s'effeuillait le tilleul »⁶⁰³, que regarde Louise, immobile comme une gravure, met en évidence sa captivité aussi bien morale que physique et son désir de fuite non pas seulement d'un lieu, mais aussi d'une atmosphère viciée dans laquelle elle n'a pas sa place. Ce décor mélancolique lui rappelle son emprisonnement, sa solitude et son ennui⁶⁰⁴, et la prise de conscience qu'amène l'arbre est d'autant plus amère qu'elle ne laisse pas de place à l'espoir. Aussi Gustave – désespéré de sa condition et de sa solitude affective – se suicidera-t-il sous un marronnier, alors même que les jeux des enfants, leurs cris, leurs rires créent une ambiance joyeuse et insouciante. « Le grand marronnier »⁶⁰⁵ sous lequel il s'assied pour observer les enfants jusqu'à leur disparition le met dans une position de spectateur : il accepte son échec à saisir l'insaisissable et laisse partir son idéal⁶⁰⁶.

Toutefois, il arrive que les êtres éprouvent un fort sentiment d'étrangéité à un décor qui, ou ne leur ressemble pas ou plus, ou est tellement le reflet de leur vie misérable et étriquée qu'ils en ressentent une nausée, un dégoût profond. Tel est le cas de Gertrude qui ressent d'un coup une profonde inadéquation avec son univers, avec le monde entier suite à l'expérience du miroir dans lequel elle ne s'est plus reconnue. Accablée par son

⁶⁰¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 102.

⁶⁰² Gustave Flaubert écrira à son ami Louis de Cormenin : « Connaissez-vous l'ennui ? non pas cet ennui commun, banal, qui provient de la fainéantise ou de la maladie, mais cet ennui moderne qui ronge l'homme dans les entrailles et, d'un être intelligent, fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense. [...] Vous connaissez ces verres de couleur qui ornent les kiosques des bonnetiers retirés. On voit la campagne en rouge, en bleu, en jaune. L'ennui est de même. Les plus belles choses, vues à travers lui, prennent sa teinte et reflètent sa tristesse » (Gustave Flaubert, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, cité, Lettre du 7 juin 1844, p. 151).

⁶⁰³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 295.

⁶⁰⁴ « À ces mots, Louise se leva et alla se planter devant la fenêtre comme pour contempler le tilleul qu'elle finissait par prendre en horreur à cause de l'ennui qu'il évoquait dans sa solitude » (*Ibid.*, p. 384).

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 476.

⁶⁰⁶ Julien Green note à ce sujet : « M. Gustave est un idéaliste qui se tranche la gorge quand son idéal disparaît du monde visible » (Julien Green, *Journal, La Lumière du monde*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 9 avril 1980, p. 708). Aussi, « le sentiment de l'abandon absolu, d'une suspension torturante de l'univers, de la présence inéluctable de la mort dans la vie, de l'immanence du mal dans les racines de la création, persuade fortement notre conscience que l'irréparable est devant nous, que les tentatives pour améliorer la condition humaine sont toutes vouées à l'échec » (Emil Michel Cioran, *Solitude et destin*, cité, p. 111). Dès lors, la solution se présente d'elle-même.

passé, sa vie ennuyeuse, Gertrude prend conscience que l'existence a perdu tout sens et qu'elle en a gaspillé ses plus belles années.

Elle alla jusqu'à la fenêtre et regarda les arbres du jardin dont le feuillage doré produisait l'illusion d'un reflet de soleil, et les arbres n'avaient pas changé, mais c'était une autre Gertrude qui touchait la vitre de son front, et sans savoir pourquoi elle détesta cet enclos tranquille et désert⁶⁰⁷.

Si le feuillage doré reproduit un reflet de soleil, cette réflexion s'accorde particulièrement bien à la vie de Gertrude qui aura seulement donné l'illusion d'être satisfaisante et confortable, mais c'est justement dans ce confort que le personnage se sera endormi et aura raté la vraie vie, la sensualité et toutes les sensations qui en découlent. Seule la frustration lui reste de ces quatorze années d'ennui avec son mari, alors même que la sensualité la caractérise depuis le début, mais de façon inconsciente. Sa vie aura été un véritable « enclos », pour reprendre le vocabulaire de la narration, bien trop tranquille. Cet enclos détesté est donc l'image de sa vie toute entière, mais en opposition aux arbres qui renaîtront, Gertrude, elle, n'aura plus la capacité de renaître et de s'épanouir.

Mais la nature offre le tableau d'un épanouissement probant qui crée un contraste avec un personnage qui se fane. Ainsi, dans *La Révoltée* le personnage féminin fait un passage à l'infirmerie où elle tue son ennui en contemplant « la cour et les massifs de lilas qui commençaient à fleurir »⁶⁰⁸, tandis qu'Adrienne déplore l'uniformité du paysage qui s'offre à ses yeux :

Elle réfléchit que ces différents aspects du ciel étaient les seuls changements qu'elle observait dans le paysage qu'elle avait sous les yeux. Les tilleuls de la villa Louise demeuraient à peu près les mêmes, les géraniums roses et rouges repoussaient docilement avec leurs larges feuilles cotonneuses. Elle pencha un peu la tête et aperçut l'arbre flexible qui inclinait doucement ses branches par-dessus le toit du pavillon blanc. Sa poitrine se gonfla. Rien ne changeait dans sa vie⁶⁰⁹.

Voilà une autre plainte chère aux « ennuyés » tels Adrienne. La dernière phrase tombe comme un couperet et porte le tragique de la destinée de la jeune fille. Malgré tout, rien ne peut changer dans sa vie⁶¹⁰. En effet, elle ne réussit pas à se dégager du néant qui

⁶⁰⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 292.

⁶⁰⁸ Julien Green, *Histoires de vertige (La Révoltée)*, cité, p. 642.

⁶⁰⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 329.

⁶¹⁰ Et on retrouve souvent cette même plainte, même après le parricide : « Elle entra au salon et ouvrit les fenêtres. La vue des tilleuls de Mme Legras lui arracha un soupir. Y avait-il un mois ou un jour qu'elle les avait eu devant les yeux ? Comme tout changeait peu ! » (*Ibid.*, p. 450). Emma Bovary déplore cette même sensation d'enlèvement et d'impuissance face au temps, qui indique combien l'ennui les paralyse et régit leur vie entière : « Elles [les journées] allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles,

l'atteint et qui décolore tout son monde. Comme une spectatrice, elle voit les autres s'agiter, vivre, et ne peut jamais intervenir, captive de son ennui. Sa volonté lui est ôtée, et elle doit – docile – se soumettre aux volontés paternelles. Sa plainte met aussi en valeur la durée du temps qui englué tous les personnages « ennuyés ». Pour reprendre l'expression d'Henry Blaze de Bury, Adrienne et tous les personnages bâillent leur vie et ne voient en celle-ci qu'une monotone répétition d'actes, de jours inchangés et s'endorment donc dans une torpeur paralysante. Le temps s'étire, et bien que « nous [en] chant[ions] la brièveté sur tous les tons, notre plus grand ennemi c'est *le temps*, dont nous avons toujours trop »⁶¹¹. Aussi, les tilleuls inchangés et les géraniums qui repoussent docilement sont le miroir d'Adrienne dans l'uniformité de sa vie et sa captivité, à autrui mais aussi et surtout à soi. Telle est la raison pour laquelle se promener dans la nature est l'occasion d'une communion particulière avec celle-ci, mais leur donne conscience de leur mal être :

La nuit était douce, l'air immobile. Là-haut, cependant, les têtes des arbres remuaient lentement dans une brise qu'on ne sentait pas. De l'autre côté de la route, les champs tout noirs s'étendaient à perte de vue sous un ciel sombre, constellé de petits points tremblants. Elle s'aperçut qu'elle pleurait, mais, dans l'immense solitude de la nuit, ses larmes lui parurent puériles. Elle fit quelques pas sur la route. Les pierres résonnaient sous ses talons ; elle écouta ce bruit avec l'attention fiévreuse d'un enfant qui souffre et qui croit avoir trouvé une distraction⁶¹².

Le narrateur livre ici une vraie ekphrasis, qui appelle en mémoire *La Nuit étoilée* de Van Gogh ou encore le tableau du même nom de Munch. Adrienne redevient lors de cette nuit une enfant et cherche sur la route les réponses à ses maux. Le temps se fige alors que la nature continue à vivre avec les arbres qui balancent leur tête au gré d'une brise « qu'on ne sentait pas », comme si ces derniers étaient animés d'une vie propre. Une mélancolie se dégage de cette nature en attente d'un indéfini, qui se fait le miroir de la tristesse de la jeune fille. L'allitération en [s] (« douce », « sous », « ciel », « sombre », « constellé », ou « souffre ») mime le souffle de la protagoniste et de la nature qui accompagne celle-ci et lui assure une intimité qu'elle a rarement connu, mais le lecteur pressent que la nature permet l'expression de la douleur d'Adrienne. En effet, la description est rythmée par des allitérations dentales en [d] et [t], comme le segment « de l'autre côté de la route », « talons », « attention », ou encore « distraction » qui révèlent aussi que cette promenade est une véritable épreuve pour le jeune personnage. Il en est de

innombrables, et n'apportant rien ! [...] *pour elle, rien n'arrivait*, Dieu l'avait voulu ! » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Flammarion, 2006, 539 pages, pp. 123-124).

⁶¹¹ Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, Édition Michel Lévy, 1867, 307 pages, p. 73.

⁶¹² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 309-310.

même avec Hedwige, dont une énième promenade avec Madame Pauque illustre sa captivité et son manque de force morale :

Elles sortirent. Contrairement à ses résolutions, Hedwige se laissa faire. Vêtues légèrement, car l'après-midi était tiède, elles se dirigèrent vers le fleuve et la jeune fille gardait un silence que Mme Pauque eut la délicatesse de ne pas troubler jusqu'au moment où elles franchirent les grilles d'un jardin public à peu près désert. Des massifs de laurier et de fusain bordaient de longues allées aux détours placides et les arbres se couvraient comme d'une mantille de petites feuilles qui laissaient passer les rayons d'une lumière caressante. Ce décor tranquille et un peu ennuyeux semblait admirablement propice aux confidences⁶¹³.

« Hedwige se laissa faire » : c'est en effet ce qui caractérise la jeune fille du début à la fin du roman et qui ne l'aide pas à sortir de son ennui. Bien au contraire, sa faiblesse ne peut que provoquer un réel ennui car elle n'a pas la force d'en sortir et d'agir. D'ailleurs, le vocabulaire de cette description utilise l'image du sommeil : « bordaient », « placides », et « se couvraient » expriment l'idée d'un sommeil auquel l'ennui peut être comparé. « L'ennui profond s'apparente à l'insomnie, où le moi perd son identité dans l'obscurité, prisonnier d'un néant apparemment infini », écrit Lars Fr. H. Svendsen⁶¹⁴. En effet, l'ennui des personnages est un état flou, qui les dépossède de toute volonté, « qui ne [les] laiss[e] ni penser, ni agir, et ne [les] permettent pas d'exister clairement »⁶¹⁵. Cette brume les enserme jusqu'à ce qu'ils perdent pied et se laissent aller dans leur inaction. Comme le paysage tranquille et sans intérêt, les personnages deviennent arides, perdent toute capacité à s'émerveiller et se replient sur eux-mêmes comme si le monde extérieur leur était insignifiant. Plus rien n'a de sens pour eux, pas même leur propre personne. Enfin, le paysage traduit le néant dont les personnages sont atteints, néant qui découle de leur ennui et qui indique l'aspiration à un ailleurs. La description du paysage qu'offre la vue de Fontfroide, à cet égard, est parlante :

Bâtie sur un éperon qui semblait avancer dans le vide, la maison dominait une longue vallée dont les flancs se couvraient de bois qui tournaient au noir. Une longue traînée de brouillard se lacérait sous les traits du soleil. Ça et là brillaient les tronçons d'un cours d'eau qui rampait au bas des collines. Ces différents points du paysage fixèrent tour à tour les regards d'Élisabeth qui se perdirent ensuite dans le bleu transparent du ciel dont l'éclat

⁶¹³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 353.

⁶¹⁴ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, Paris, Fayard, 2003, 251 pages, p. 18.

⁶¹⁵ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 80. Aussi, Philippe manque-t-il de volonté et de force pour changer sa vie : « Souvent, il lui arrivait de s'installer dans une voiture, puis de rester court quand le chauffeur lui demandait l'adresse. « N'importe où, aurait-il voulu dire, pourvu que ce soit loin et que ce soit beau », mais il n'osait pas » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 111). Lorsqu'il agit, c'est contre lui-même, dans un état second provoqué par le désespoir d'une vie insignifiante. En est un exemple la scène de sa démission, où le personnage prend une telle décision dans le seul but d'exercer son Moi.

insoutenable lui fit bientôt abaisser les yeux vers l'horizon. Aussi loin que portât sa vue, elle n'apercevait que la forêt comme une grande coulée d'encre⁶¹⁶.

« Vide », « noir », « transparent », « loin », « encre » : le vocabulaire traduit ce vide, et donne l'idée du vertige⁶¹⁷ existentiel que ce gouffre ennuyeux peut provoquer chez la jeune fille et dans lequel elle se jettera à la fin du roman⁶¹⁸. Le brouillard et la forêt sont un indice de l'indécision des choses à Fontfroide qui présentent un caractère volontairement illusoire et mystérieux. Élisabeth est maintenue prisonnière par « une force inconnue »⁶¹⁹, qui ne provient plus de l'extérieur mais d'elle-même. La jeune fille est ravie par l'attraction de la demeure dont la nature présente une mystérieuse apparence humaine. Le balcon est chargé d'un « feuillage noir comme d'une lourde robe dont le vent agitait doucement les bords avec un bruit de paroles confuses »⁶²⁰ qui invite Élisabeth à continuer l'interprétation des signes mis sur son chemin par la séduction et la curiosité que le lieu provoque en elle.

Ainsi, l'espace extérieur crée un contraste frappant entre la vie dont il est animé et celle qu'il manque au personnage. Les arbres se font en outre les protecteurs des personnages en leur assurant un refuge de leurs grandes branches, mais cette image de l'arbre est double, comme la maison. Le piège est d'autant plus insidieux que les personnages cherchent justement un refuge, une protection hors du monde. Plus leur désespoir est fort, plus ils sont impuissants et se laissent facilement emprisonner. La contemplation du monde extérieur leur rappelle combien cette séquestration est forte et combien ils sont englués dans un quotidien ennuyeux. Les personnages tentent d'aller au-delà du décor, « car nous y décryptons les hiéroglyphes de l'existence, l'empreinte de

⁶¹⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 516.

⁶¹⁷ Voir l'article complet de Michèle Raclot qui analyse le sens du vertige greenien sous une perspective métaphysique, « Une approche herméneutique de *Minuit* », in *Julien Green. Écriture poétique et métaphysique*, cité, pp. 25-38. Il semble que l'on puisse aussi voir dans l'idée récurrente du vertige et du gouffre une représentation de la condition humaine. Le personnage prend conscience que sa vie n'a pas de sens, qu'elle n'est qu'une succession de gestes habituels qu'il accomplit machinalement, qu'il n'est que la projection d'une identité qu'autrui lui impose, dans une sorte d'existence injustifiée, ou pire, qu'il se découvre une identité après un événement marquant (par exemple la lâcheté de Philippe dans *Épaves*). Face à ce constat, naît alors une véritable angoisse qui provoque des gestes tous autant désespérés les uns que les autres, ayant pour but une recherche frénétique de sens. Mais la solitude, l'ennui et le néant ancrés en lui déforment ses réactions et sa vision sur le monde. Il est inadapté social et inapte à vivre, conscient de la vacuité et la vanité de sa vie. Toutefois, par un renversement des valeurs, la chute devient une ascension, promesse d'un futur optimiste : « la chute mortelle d'Élisabeth dans le gouffre de Fontfroide s'inverse en rédemption lorsque le fantôme de Monsieur Agnel l'arrache à l'abîme où elle sombrait » (*Ibid.*, p. 31).

⁶¹⁸ Le narrateur note plus loin : « Elle appartenait au gouffre depuis le jour où, pour la première fois, elle s'était penchée... » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 617).

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 547.

⁶²⁰ *Ibid.*.

notre être au monde, de notre rapport à l'extérieur et à autrui »⁶²¹, écrit Brigitte Urbani. Le jardin se fait donc un révélateur de leur ennui. Regarder la nature qui s'agite alors que les personnages sont immobiles révèle leur retrait du monde et donc une perte d'intérêt pour celui-ci et pour soi. La monotonie qui en découle accentue la longueur du temps et l'impression de répétitivité : « combien rien ne change ! », s'écrient nos « ennuyés » en regardant la nature. Cet enfermement des personnages est effectif : la nature en elle-même ne les enferme pas, mais c'est leur nature de se laisser emprisonner.

5 – Les signes de l'enfermement :

Étroitement liés à l'idée de l'enfermement, les clés et les grilles sont les signes matériels qui rappellent aux protagonistes combien leur liberté est limitée, voire absente. De fait, c'est bien là le risque de la maison : « Parce qu'elle enveloppe, il arrive que la maison étouffe ; la clé qui rassure est la même qui interdit »⁶²².

a) Les clés : un ennui séquestrant :

Que les clés soient l'image de la claustration physique du personnage, cela est évident et n'est pas à prouver. Toutefois, il semblerait que cette claustration découle en partie de l'ennui qu'éprouvent nos protagonistes, et qu'elle acquière divers visages. En effet, le plus visible dans l'œuvre de Julien Green est l'enfermement physique dont Adrienne est l'exemple le plus probant. Alors qu'elle se laisse dominer, la clef est le moyen de son père pour l'avoir toujours à sa disposition. Symbolisant son propre emprisonnement, la phrase « Combien de détenus n'ont-ils pas frêmi d'inquiétude joyeuse aux tours de clef quotidiens ? »⁶²³ montre l'ampleur de cette claustration. La jeune fille elle-même se rend compte de son statut d'objet, mais l'ennui par lequel elle est contaminée la dépossède de toute volonté pour s'en sortir. Adrienne a en elle la totalité des ennuis décrits par le docteur Émile Tardieu⁶²⁴ et c'est sans doute la cause de son impuissance et de sa résignation. Pourtant jeune, elle paraît épuisée par toute tâche et ses occupations sont accomplies de façon monotone et lente : l'ennui l'englobe, enserre sa

⁶²¹ Brigitte Urbani, « Introduction », in *Revue d'études italiennes (Jardins)*, Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence, 2004, n° 8, p. 14.

⁶²² Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 8.

⁶²³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 301.

⁶²⁴ Émile Tardieu, (*L'ennui : étude psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1903, 297 pages) décrit dans cet ouvrage « l'ennui par épuisement », « l'ennui par manque de variété et par défaut de puissance dans les facultés », « l'ennui des vies manquées et des vies frappées d'infériorité », « l'ennui par monotonie », « l'ennui par satiété » et « l'ennui par sentiment du néant de la vie ».

volonté et il lui est plus simple de se laisser dominer et enfermer par son père et sa sœur. Seul un frémissement et le désir d'appeler « au secours » effleure son esprit au son des clefs dans la serrure, mais encore une fois l'ennui anéantit cette idée au même instant où elle germe dans son esprit. Les « huit ans d'habitude »⁶²⁵ de cet enfermement prouvent combien la jeune fille est désormais dépourvue de toute volonté et est la proie parfaite de son geôlier. Ce dernier, qui n'hésite pas à la narguer en lui faisant miroiter toute une vie d'enfermement, garde la clef de la chambre de Germaine sur son cœur⁶²⁶, façon de signaler à sa fille que son intimité lui appartient et qu'il ne lui ouvrira jamais son cœur. D'ailleurs, la porte de sa chambre est « fermée à clef »⁶²⁷ car il « ne voulait pas qu'on fouillât chez lui »⁶²⁸ : la clef est ainsi liée à l'intimité des personnages. Si Ariane, dans *Une vie ordinaire*, craint Antonia sa bonne, c'est d'une part par son attitude sèche, mais aussi parce qu'elle est assimilée à la mort, ayant fermé les yeux du père de cette dernière. Il n'y a qu'un pas pour qu'elle revête l'apparence paternelle⁶²⁹, ce qui explique la peur de sa maîtresse qui vit encore dans le passé. Aussi donne-t-elle « un tour à la clef »⁶³⁰, puis s'assure que celle-ci lui garantit la protection du monde extérieur :

Une fois de plus, elle regarda la porte, et dans la porte la serrure. Le pêne brillait. Elle le voyait bien, elle était sûre qu'elle avait tourné la clef. Vraiment sûre ? Après une incertitude, elle se leva, comme tous les soirs, et courut pieds nus vers la porte pour actionner enfin la clef dans son poing qui tremblait un peu⁶³¹.

Le rituel est immuable, et le lecteur comprend l'enfermement de la protagoniste dans ses habitudes et dans un cocon rassurant. Sa chambre devient un « refuge inviolable, une alcôve formant en outre comme une petite chambre dans la grande »⁶³² et l'image de sa prison intérieure. Nous retrouvons cette idée de prison intérieure chez Brochard. Lorsqu'il parcourt la ville à la recherche de quelque fillette, il a « le sentiment de s'être

⁶²⁵ « Lorsque Désirée fut partie, il se leva et s'en fut fermer derrière elle la grille du jardin et la porte d'entrée. Ces précautions n'avaient rien d'extraordinaire et huit ans d'habitude les avaient consacrées, mais elles n'en effrayèrent pas moins la jeune fille qui frémit au bruit des clefs dans les serrures. Elle eut l'idée d'appeler au secours, d'appeler Mme Legras, mais sa raison fit taire son instinct. », Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 385-386.

⁶²⁶ « Et la clef... (il frappa sa poitrine à hauteur de la poche supérieure de son gilet) la clef en est là. Celle-là tu ne me la voleras pas comme l'autre. » (*Ibid.*, p. 389). Mrs Fletcher, elle, conserve les clés « dans la poche de son tablier de serge noire », (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 91), ce qui accentue son image de gardienne de la maison et de tout ce qui s'y trouve.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 392.

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ Ariane la compare à un « soudard », mot masculin puisqu'il indique un militaire ou bien un individu grossier (Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 614).

⁶³⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 615.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 618.

⁶³² Michèle Raclot, Notice de *Histoires de vertige*, cité, p. 1394.

évadé de prison »⁶³³, impression qui traduit sa séquestration intérieure ainsi que son sentiment de culpabilité. Bien que libre, le personnage ne réussit pas à dominer ses pulsions et est contraint à se laisser aller à celle-ci, ce qui accentue son sentiment de culpabilité. Puis, il pense que dans peu de temps il retrouvera sa maison, refuge bien mince, en touchant « son trousseau de clefs au fond de sa poche comme on touche une amulette qui bannit les maléfices »⁶³⁴. La comparaison est intéressante et traduit l'agitation intérieure d'un personnage qui ne sait plus comment se défendre contre lui-même. Là où l'image prête à rire, c'est que Brochard utilise un symbole sacré pour se défendre contre sa propre immoralité, et qu'en plus l'amulette est censée « conférer la force, la fraîcheur de la vie, la conscience, la jouissance des membres »⁶³⁵, et donc l'aider dans un certain sens à réaliser ses pulsions.

Par ailleurs, les personnages s'enfermant à double tour dans leurs chambres sont le signe d'un refus de communication à l'intérieur de la famille. Chacun de ses membres vit pour soi, refusant de partager quoique ce soit avec autrui. Le refuge devient une prison où tout est cloisonné, où les habitudes elles-mêmes sont un enfermement des personnages, dénonçant une étroitesse d'esprit sans égal.

Si la clef est un symbole évident d'enfermement, elle dénote aussi une intrusion dans l'intimité. Lorsqu'Adrienne se rebelle, c'est souvent un cri du cœur, aussi inefficace que rapide. Retournant chez elle après sa sortie vespérale, Adrienne se dispute avec sa sœur à ce sujet, et se jette dans sa chambre en refermant « la porte à toute volée et donn[ant] deux tours à la clef aussi bruyamment que possible »⁶³⁶. Les questions inquisitrices fréquentes d'Antoine et Germaine sont de réelles intrusions dans son intimité, et le geste d'Adrienne de fermer la porte à clef pour s'assurer l'inviolabilité de sa chambre sont une manière de fermer son cœur à l'extérieur. Ainsi en fermant à clef⁶³⁷ la chambre de Germaine qui lui assurait une vue plongeante sur la maison du docteur, Antoine lui supprime toute vie intime et s'assure ainsi qu'il la « possède ». Lui-même interdit que ses

⁶³³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 358. La rue ne lui est pas accueillante, il pourrait très bien, pour reprendre l'image du flâneur dépeinte par Merlin Coverley être « forcé de se retirer en son fort intérieur et [...] internaliser ses errances depuis son fauteuil » (*Psycho-géographie ! Poétique de l'exploration urbaine*, cité, p. 17), mais le personnage n'est pas de ces personnages cérébraux : il ne sait résister à ses envies, même s'il les sait immorales, et doit donc faire avec sa culpabilité. Cela accroît l'image d'une ville inhospitalière et pourtant tentatrice, car elle est la promesse de rencontres hasardeuses.

⁶³⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 358.

⁶³⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 38.

⁶³⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 312.

⁶³⁷ « Elle songea avec mélancolie que l'heure approchait à laquelle, autrefois, elle montait en cachette à la chambre de Germaine. Maintenant la porte de cette chambre était fermée à clef » (*Ibid.*, p. 330).

filles entrent dans sa chambre car « fouiller nécessite un déplacement des choses autant qu'une mise à nu de ce qu'on a voulu cacher »⁶³⁸. Il en est de même lorsque, après le parricide, la jeune fille donne « un tour à la clef de sa porte »⁶³⁹, ce qui est une manière de se protéger de toute agression extérieure et donc de se replier sur soi. D'ailleurs, elle s'endort en boule au fond de son lit, dans un retour évident à l'antre maternel et à sa protection. Peu avant le parricide, Antoine lui demande la clef de l'armoire où elle cache la boîte d'olivier.

« Donne-moi la clef de cette armoire », dit M. Mesurat.

Adrienne se mit à trembler de tous ses membres ; elle hésita un instant, puis, devant le regard de son père, fouilla dans le tiroir de la table de nuit et en tira la clef. Il la prit d'un geste brusque et ouvrit l'armoire ; dans le silence, la porte tourna sur ses gonds avec une sorte de miaulement et la glace refléta la lumière de la lampe qu'elle renvoya comme un éclair. M. Mesurat enfonça ses poings dans les piles de linge et finit par trouver la petite boîte d'olivier⁶⁴⁰.

La scène, d'une violence psychologique réelle, illustre la puissance de la domination paternelle. Adrienne devient une enfant incapable de résister à son père qui la considère ni plus ni moins comme un objet qu'il peut traiter à sa guise. Il a tout à fait l'attitude de « l'imbécile » qui, « s'il soupçonne vaguement son infériorité, [...] la nie, [...] la dissimule ; [...] exige des marques de respect, [...] organise autour de lui la terreur »⁶⁴¹, et la clé va être l'instrument de pression sur la jeune fille. Il sait pertinemment ce qu'il trouvera dans la boîte où la jeune fille serre son argent, et en jouit à l'avance. Mais l'on pourrait aussi voir dans cette scène le mime d'un viol d'Adrienne, dont la clef est un symbole facile à comprendre et qui est confirmé par les mouvements brusques du père qui « enfonce ses poings » dans le linge de la jeune fille. Ce linge représente bien évidemment son intimité. Il en est de même avec l'ouverture⁶⁴² du sac de Louise dans lequel les personnages semblent s'attendre à trouver la clef du mystère qui entoure la petite fille. Si le sac reste ouvert parce que la petite fille avait perdu la clef, ce n'est pas pour autant qu'il est vulnérable car il prend l'image sacrée de Louise qui – par son évanescence – échappe à toutes les tentations des adultes. Aussi, l'attitude précautionneuse qui accompagne l'ouverture du sac⁶⁴³ indique qu'il est le seul mystère

⁶³⁸ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre de l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 16.

⁶³⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 396.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 387.

⁶⁴¹ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 37.

⁶⁴² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 471.

⁶⁴³ « D'une main qui tremblait un peu il ouvrit le sac tout grand et tous trois se penchèrent. » (*Ibid.*).

que les adultes pourront percer à propos de Louise. De plus, la clef qui ouvre la chambre de Rose prouve que cette dernière refuse d'accueillir sa nièce et de lui faire une place dans sa vie. L'évidente satisfaction avec laquelle elle lui fait miroiter une chambre puis lui propose « un coin »⁶⁴⁴ dans une autre pièce donne une idée de ce que la petite fille représente à ses yeux. Elle est comme ces personnages qui côtoient sans cesse ceux qui ont la clef, et qui doit donc se laisser guider⁶⁴⁵ puis enfermer. La seule fois où elle tient une clef dans ses mains, c'est par hasard, parce qu'elle s'est échappée de la poche de Serge : « la clef de la chambre glissa de sa poche sur la couverture rouge. Cet objet brillant parut retenir l'attention d'Élisabeth qui s'approcha doucement du lit et saisit la clef entre deux doigts »⁶⁴⁶. D'ailleurs, le jeune homme lui arrache violemment la clef des mains, geste qui prouve clairement son ascendance sur la jeune fille, puis la fait sienne.

Par ailleurs, l'entrée dans la chambre du père, fermée à clef, avec le docteur Maurecourt revêt une image particulière car le docteur se fait le guide d'Adrienne, qui doit aider cette dernière sur le chemin de la confession.

Il posa doucement ses doigts sur le bras de la jeune fille et lui dit d'une voix plus tranquille mais aussi ferme : « Maintenant, nous allons monter à la chambre de votre père. » [...]

- « La porte est fermée, répondit-elle en baissant la tête. Il y a deux mois que je n'y suis entrée.

- Où est la clef de cette chambre ? »

Adrienne garda le silence. Il insista doucement.

- « Je veux cette clef, mademoiselle. Veuillez me la donner. »

Comme par une impulsion subite, elle se dirigea vers le secrétaire et ouvrit un tiroir où elle prit une clef. Elle la tendit au docteur. [...] Elle l'entendit qui tournait la clef dans la serrure et poussait la porte⁶⁴⁷.

Revêtant l'apparence du prêtre qui absout et qui se caractérise par une grande compréhension, le médecin rend plus facile l'aveu d'Adrienne en la poussant à dire la vérité avec le plus de douceur possible, comme en témoignent les pauses entre ses phrases⁶⁴⁸, son ton doux⁶⁴⁹ mais ferme. Il utilise, de fait, une vraie démarche psychologique. En mettant Adrienne en contact direct avec son crime, c'est-à-dire en la « forçant » à avouer et en la faisant entrer dans la chambre de son père, il l'aide à se

⁶⁴⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 426.

⁶⁴⁵ Par exemple : « Ils montèrent encore un étage et M. Lerat tira une clef de sa poche, avec un gros soupir » (*Ibid.*, p. 452).

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 611.

⁶⁴⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 492-493.

⁶⁴⁸ « il attendit un moment avant de parler... », « il se leva et parut réfléchir », ou « au bout d'un instant » (*Ibid.*, pp. 488-798).

⁶⁴⁹ « doucement », « ton de douceur », « à mi-voix » (*Ibid.*).

débarrasser du fardeau qu'elle traîne derrière elle. De même, sa compréhension⁶⁵⁰ et la justesse de ses affirmations instaurent un climat de confiance et de compréhension. Aussi devine-t-il sa mélancolie, son mal-être, sa nervosité, son propre empoisonnement⁶⁵¹ mais aussi sa douleur. Et pourtant, malgré la douceur quasi maternelle du docteur, Adrienne se sent « comme une bête prise au piège »⁶⁵², étouffe, puis progressivement « elle n'avait plus peur »⁶⁵³, « comme si elle était sur le point de tomber dans le sommeil »⁶⁵⁴ et enfin retrouve anxiété et tristesse. Ainsi, c'est une libération intérieure, et donc une démarche psychologique, que vise le docteur : rassurant Adrienne, il attend aussi une réaction de sa part comme le démontrent ses paroles douces mais autoritaires⁶⁵⁵. Symboliquement le docteur l'emmène en haut, alors qu'en bas c'est le lieu du spleen. Le docteur Maurecourt est donc la clef que la jeune fille doit utiliser pour se laver de ses péchés. De plus, ouvrir les pièces signifie symboliquement ouvrir sa conscience au docteur, le laisser accéder aux zones les plus sombres de sa psyché.

La clé préfigure en outre l'accès à un autre monde. En effet, Hedwige explore la maison et en profite pour entrer dans les lieux interdits que sont les chambres. Mais parfois cette sorte d'initiation lui est interdite : la chambre est fermée à clé et augmente son désir d'y pénétrer :

Indécise, elle réfléchit une longue minute, revint sur ses pas et, par un geste soudain, saisit le bouton de porte. Non... Oui... Oserait-elle ? C'était oui. Elle tourna le bouton avec violence, mais la porte ne s'ouvrit pas. Quand Ulrique avait dit non, c'était non, c'était non, et la jeune fille devint rouge comme si on l'eût souffletée. Alors, une envie furieuse la prit de pénétrer dans cette chambre. Elle le voulait parce qu'elle mourait d'ennui⁶⁵⁶.

Au début, entrer dans la chambre de la hautaine Ulrique représente en quelque sorte un effacement des frontières sociales, Hedwige n'étant qu'une petite orpheline recueillie par les Vasseur. Le plaisir de transgresser l'interdiction d'Ulrique elle-même et les convenances vainc toute hésitation, et la violence avec laquelle elle tourne le bouton montre combien Hedwige retient toute sa violence devant Ulrique. Mais voilà que même

⁶⁵⁰ « je comprends vos difficultés mieux que vous ne le pensez », dira-t-il (*Ibid.*, p. 488).

⁶⁵¹ « Vous avez gardé pour vous seule des pensées qui ont fini par agir sur vous comme un poison » (*Ibid.*, p. 489).

⁶⁵² *Ibid.*, p. 490.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 491.

⁶⁵⁴ *Ibid.*.

⁶⁵⁵ « il se pencha sur elle et lui dit encore sur un ton de commandement : Levez-vous, mademoiselle. », « et lui dit, d'une voix plus tranquille mais aussi ferme : Maintenant, nous allons monter à la chambre de votre père » ou encore « Il insista doucement. Je veux cette clef, mademoiselle. Veuillez me la donner. » (*Ibid.*, pp. 491-492).

⁶⁵⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 394.

la porte obéit à l'interdiction d'Ulrique et qu'Hedwige se retrouve encore une fois en position d'infériorité. La situation se répète avec les tiroirs d'un semainier chez Mme Pauque, le secrétaire de Raoul, la chambre de Jean⁶⁵⁷. Face à ces tentatives, il ne s'agit plus de transgression mais de désir furieux de sortir d'un ennui engluant. L'ennui d'Hedwige est l'ennui du faible⁶⁵⁸, pour qui tout est voué à l'échec et aux souffrances. Le lecteur n'a donc pas de mal à comprendre sa réaction furieuse face à ces résistances. Elle devient peu à peu un être inférieur, plein de complexes, qui se laisse dominer par quiconque. Aussi préfère-t-elle rêver⁶⁵⁹ sa vie au lieu d'agir : son sentiment d'infériorité la pousse à l'inaction, et le parallèle avec autrui (dont Ulrique qui l'écrase de sa superbe⁶⁶⁰) accentue la dépréciation de soi. Cette errance dans la maison, ce parcours initiatique lui permet d'une part de soulager son ennui⁶⁶¹ et d'autre part d'entrer indirectement en contact avec une personne qu'elle ne parvient pas à percer directement. Cela se retrouve aussi chez Louise dont la « grande clef »⁶⁶² qu'elle manie pour pénétrer dans le grenier est l'assurance d'un peu d'intimité et de solitude ainsi que la transgression des interdits des adultes.

Les clefs sont ainsi l'instrument de domination des personnages forts sur les faibles. Ceux-ci sont dépourvus de toute volonté et se laissent enfermer car l'épuisement et le découragement que provoque l'ennui les rend incapables de tout effort. Le vide qu'ils ressentent prime sur la joie, l'élan vital et la confiance. Leur faiblesse est donc un terrain fertile qui les pousse à s'abandonner, à renoncer à toute discipline sur eux-mêmes et à céder face à l'image de l'autorité. L'image des grilles accentue alors la faiblesse des personnages, qui ne peuvent rien faire pour s'échapper de leur prison.

b) La grille : un monde cloisonné :

La maison de campagne des Mesurat est un symbole de la fuite impossible d'Adrienne hors de soi et du monde. En effet, il suffit de relever les occurrences de

⁶⁵⁷ « Hedwige attendit quelques secondes, puis de nouveau elle essaya d'ouvrir. Le bruit du bouton qui tournait emplît le silence, mais la porte ne cédait pas. » (*Ibid.*, p. 387).

⁶⁵⁸ Ses reculs devant la jeune femme en témoignent, par exemple : « C'était pourtant ainsi qu'elle s'exprimait, avec un regard de défi et son long fume-cigarette de jade entre les doigts, et la jeune fille reculait intérieurement devant elle... » (*Ibid.*, p. 394).

⁶⁵⁹ « Le désir d'entrer fut si fort qu'elle eut tout à coup l'illusion d'avoir passé le seuil de cette pièce inviolable, et les yeux clos, le front contre le vantail de la porte, elle se vit debout au milieu de la chambre » (*Ibid.*, p. 394).

⁶⁶⁰ Sa cousine se plaît à dire « J'interdis qu'on entre chez moi ! » (*Ibid.*, p. 393) et tente d'asseoir par là-même sa supériorité sociale.

⁶⁶¹ « Un moment plus tard, elle entra dans la chambre de M. Vasseur, moins dans l'espoir d'y trouver sa lettre que pour aider l'heure à passer plus vite... » (*Ibid.*, p. 392).

⁶⁶² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 303.

l'emploi du nom « grilles » ou « barreaux » pour s'apercevoir que cette maison est une vraie prison. Pas moins de quatorze fois pouvons-nous lire le substantif « grille » lié à l'idée de prison et de barreaux. L'exemple le plus frappant est celui où Adrienne revient du spectacle de musique. Le narrateur écrit : « en passant la grille de la villa des Charmes, Adrienne eut l'impression de rentrer dans un bain »⁶⁶³ comme pour souligner le caractère malsain de la maison. Après sa première visite chez Madame Legras, l'ouverture de la grille pour aller s'enfermer chez elle provoque en elle une nausée qui pourrait être interprétée comme un désespoir et un malaise face à l'existence, faite de dégoût, de folie et de mal de vivre.

Le son lui-même de la grille se fermant est l'illustration la plus claire de la claustration d'Adrienne : d'ailleurs tous les bruits qui l'entourent contribuent peu à peu à la pousser dans la folie et à lui rappeler cet emprisonnement inné qui la torture mais dont elle ne parvient pas à se libérer. Craquements, rires nerveux, froissement de journal créent cette sensation de tristesse, de mélancolie, d'emprisonnement et de folie dont elle souffre. Aussi le bruit de la grille est-il associé à son emprisonnement qui lui rappelle sa condition⁶⁶⁴, opposée à la liberté des autres⁶⁶⁵, et à l'existence de bourreaux⁶⁶⁶. Plusieurs fois la locution « à la volée » est employée pour définir la manière dont la famille ferme la grille. Selon la définition du Dictionnaire *Le Trésor de la Langue Française*, l'expression indique « un mouvement puissant et ample », ce qui met en relief la violence avec laquelle est fermée la grille, comme si Antoine et Germaine voulaient vite la fermer pour éviter la fuite d'Adrienne. Souvent l'adolescente est représentée le visage contre la grille, n'ayant pas même l'idée de l'ouvrir, comme par exemple dans cette phrase qui représente bien l'image d'une bête enfermée dans une cage : « Elle alla jusqu'à la grille et se tint immobile, le visage contre les barreaux »⁶⁶⁷. Seul le père, le bourreau, détient la clef de la grille qui l'emprisonne.

Lorsque Désirée fut partie, il se leva et s'en fut fermer derrière elle la grille du jardin et la porte d'entrée. Ces précautions n'avaient rien d'extraordinaire et huit ans d'habitude les avaient consacrées, mais elles n'en effrayèrent pas moins la jeune fille qui frémit au bruit

⁶⁶³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 364.

⁶⁶⁴ « Rentrer chez elle, entendre battre la grille dans le jardin, il lui sembla qu'elle n'en aurait pas le courage » (*Ibid.*, p. 472).

⁶⁶⁵ « Il lui sembla entendre encore une fois le bruit des deux grilles qui s'ouvraient et se refermaient » (*Ibid.*, p. 462).

⁶⁶⁶ « Elle en venait à se boucher les oreilles lorsque, étant rentrée dans le jardin, elle refermait la grille à toute volée ; elle ne pouvait souffrir ce bruit qu'elle connaissait si bien et qui lui rappelait tant de choses » (*Ibid.*, p. 406).

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 333.

des clefs dans les serrures. Elle eut l'idée d'appeler au secours, d'appeler Mme Legras, mais sa raison fit taire son instinct. Si l'on venait, que trouverait-elle à dire⁶⁶⁸ ?

Comme pour protester et empêcher à l'avenir l'éloignement de sa fille, Antoine ferme la grille et la porte d'entrée. Le lien de cause à effet est mis en relief avec l'usage de la conjonction « lorsque » et l'emploi de la virgule. Le lecteur imagine bien le bruit successif des serrures, qui effrayent tant Adrienne qu'elle projette d'appeler sa voisine à l'aide. L'usage de « au secours » prouve bien que sa relation paternelle n'est pas affectueuse, mais qu'il existe bel et bien un rapport de dominant à dominé. En outre, afin d'accentuer ce caractère tentaculaire de la maison, le narrateur n'hésite pas à mettre en parallèle la liberté de Madame Legras et la claustration d'Adrienne. Aussi se répète cette image d'Adrienne dans la maison, ou dehors, derrière la grille, qui regarde Madame Legras agir en toute liberté, alors qu'elle ne peut qu'appuyer sa tête contre la fenêtre, symbole d'une impossible évasion : « Cette indépendance dont jouissait sa voisine... Pouvoir prendre une voiture, faire ce qu'elle voulait. Elle appuya son front contre la fenêtre... »⁶⁶⁹. Tel est le cas par exemple lors de l'arrivée de cette dernière dans sa villa :

Elle allait jusqu'à la grille et se tint immobile, le visage entre les barreaux. Un vent chaud soulevait la poussière sur la route avec un murmure à peine perceptible. Le bruit de roues se rapprochait. [...] Un instant passa. Tout à coup Adrienne étreignit les barreaux avec force⁶⁷⁰.

Le fait qu'Adrienne « étreign[e] les barreaux » met en relief son emprisonnement : alors que Madame Legras fait librement des va-et-vient, Adrienne se retrouve comme en cage, ne pouvant pas sortir librement, au gré de ses désirs. Inconsciemment elle est témoin de la liberté de sa voisine, ce qui va de suite produire une réaction, non de rébellion, mais d'envie et de peur mêlées :

Brusquement, elle conçut un projet qui la remplit de joie et de crainte : ouvrir la grille, se sauver dans la rue, courir droit devant elle jusque dans les champs, dans les bois, pour se sentir libre, ne serait-ce qu'une heure... Elle entendit son père qui échangeait des réflexions avec Germaine et devina qu'ils ne la surveillaient pas. Elle abaissa son bras droit ; sa paume se colla sur la poignée de la grille, appuya doucement. Une seconde passa. Elle se mordit les lèvres et tira la poignée à elle ; quelque chose résistait. Alors elle saisit la poignée à pleine main et tira violemment, sans même se soucier du bruit qu'elle pouvait faire. Mais la grille était fermée à clef⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pp. 385-386.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 365. Ce mouvement de va et vient insiste sur la liberté totale de sa voisine qui choisit d'agir comme bon lui semble : personne n'entrave ses actes comme l'indique le fait que la grille du jardin semble animée d'une vie particulière. « La grille du jardin s'ouvrit et se referma bruyamment... » (*Ibid.*).

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 334.

La joie et la crainte qu'elle éprouve simultanément sont l'expression de désirs contraires de repli sur soi et d'ouverture vers les autres, qui illustrent son indécision et son incapacité à agir. Les infinitifs (« ouvrir », « se sauver », « courir ») prouvent qu'Adrienne n'arrive pas à se projeter dans une possible liberté, car l'expression du sujet actant y est absente. Ce passage sera ré-évoqué plus tard, lorsque Madame Legras vient la voir et profère des menaces :

Elle se rappela le jour où, le visage entre les barreaux de la grille, l'idée lui était venue de s'enfuir, et elle avait tourné le bouton, pour s'apercevoir que la prévoyance paternelle avait fermé la grille à clef. Aujourd'hui elle avait l'impression que c'était en quelque sorte la même chose, et que, si elle voulait s'échapper de la maison, des obstacles plus puissants encore l'en empêcheraient⁶⁷².

Il semble qu'Adrienne n'ait pas compris, ou pas envie de comprendre, la domination de son père. En effet, pour qualifier le fait qu'il l'enferme, elle utilise le nom « prévoyance ». Mais que peut-il se passer en province ? Il s'agit donc bien d'un aveuglement volontaire, car l'adolescente comprend bien qu'elle est emprisonnée. Toutefois, elle n'est pas si victime qu'elle veut le faire croire, car rien ne l'empêchait de partir lorsqu'elle en avait l'occasion.

Par ailleurs, consciente de son propre emprisonnement, Adrienne en retire une vague nausée : « En poussant la grille de la villa des Charmes elle eut presque une nausée. Jamais elle ne s'était sentie aussi malade ni aussi malheureuse. Elle abomina le bruit de cette grille qu'elle refermait derrière elle »⁶⁷³. L'excès de souffrance de la jeune fille lui donne le sentiment du néant de la vie, d'un dégoût qui « vous quitte si peu, que si, même dans un moment de gaieté, on vous proposait de mourir, vous y consentiriez sans peine »⁶⁷⁴. L'ennui ne la quitte pas car elle ne peut faire d'autres expériences. Sa vie se résume à un ensemble de gestes habituels⁶⁷⁵ et sans importance. C'est ainsi que sa vanité

⁶⁷² *Ibid.*, p. 462.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 383.

⁶⁷⁴ Portrait de Mlle de Lespinasse par d'Alembert, cité in Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, pp. 146-147. D'autres personnages, tels Philippe, recherchent cette souffrance pour enfin ressentir leur être au monde : « « Je vais peut-être souffrir dans un moment », se dit-il » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 186).

⁶⁷⁵ Philippe aussi a une telle révélation après la révélation de sa lâcheté : « Il boutonna son veston et se lissa les cheveux, mais il savait parfaitement que ces gestes ne répondaient à rien ; lisser ses cheveux surtout lui parut absurde, indigne de lui, il n'avait pas le moindre souci que ses cheveux fussent en ordre ou non, mais sans doute espérait-il se donner le change à lui-même en feignant la plus grande tranquillité » (*Ibid.*, p. 12). Ce personnage prend lui aussi conscience de la vanité et de l'absurdité de son existence grâce à un événement marquant de son quotidien qui lui ouvre les yeux sur l'immuabilité insupportable de sa vie. Dès lors, tout se transforme autour des êtres ennuyés et il ne leur importe plus que de briser, coûte que coûte, cette immobilité écrasante.

lui apparaît, sordide et misérable. Mais alors comment « se libérer » lorsqu'on n'a plus aucune volonté ? Son emprisonnement n'est plus seulement physique : c'est dans son ennui qu'elle est empêtrée, ennui qui lui ôte tout discernement et toute volonté. Puisque rien ne vaut plus à son regard, qu'agir est inutile car toute tentative de fuite la ramène à sa séquestration, Adrienne capitule et ne peut que contempler la liberté des autres. Le parallèle avec sa voisine est souvent établi, comme en témoigne cet autre passage :

En passant la grille de la villa des Charmes, Adrienne eut l'impression de rentrer dans un bain. De cette conversation avec Mme Legras, elle rapportait une sorte de nostalgie de la liberté qui lui était très pénible. Cette femme qui pouvait aller et venir à sa guise⁶⁷⁶...

Le lecteur s'aperçoit qu'elle a envie au moins une fois de faire l'expérience de la liberté, et la comparaison avec Madame Legras en est la cause, même si ce projet reste une envie, puisqu'elle ne tentera jamais de fuir, comme l'a osé sa sœur. Il s'agit donc d'une envie résignée, au stade du désir de liberté, car Adrienne en rêve souvent mais n'agit jamais. Il est évident dans les deux exemples précédents que les points de suspension ont bel et bien la vocation de révéler une rêverie, de rapporter une pensée, ce qui montre bien qu'Adrienne est caractérisée par l'inaction. Ainsi, la maison revêt ici, tout comme dans de nombreux romans de Julien Green une apparence maléfique et malsaine. Son emprise sur Adrienne est sans limite, la contraignant à rester hors du monde et à s'inventer une réalité pour fuir.

Mais ce n'est pas parce qu'un personnage ne fait pas l'expérience de portes fermées à double tour, de grilles barrières, de frontières, qu'il est pour autant libre. Emily va et vient à sa guise, « trouv[ant] la grille ouverte et travers[ant] le jardin sans que personne vînt à sa rencontre »⁶⁷⁷, mais son emprisonnement est pourtant effectif. En effet, elle est de ces personnages dont les barrières sont intérieures et de l'ordre du non-dit. Si elle retient sa mère comme le seul obstacle à sa liberté, à la possession de Mont-Cinère, c'est une fausse excuse car elle a assez de volonté pour dominer l'autorité maternelle. Sa séquestration est en revanche inscrite dans sa personnalité par l'éducation qu'elle a reçue et qui l'a brimée. Aussi, la grille qui entoure tous les personnages est l'ennui qu'ils ont en eux et qui soit réduit à néant leurs projets, soit les fait agir de façon irréfléchie. Si au grincement de la lourde grille de Fontfroide Élisabeth se sent « à la fois si soulagée et si

⁶⁷⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 364.

⁶⁷⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 120.

anxieuse qu'elle en oubli[e] les épreuves de cet ennuyeux trajet »⁶⁷⁸, c'est parce que la grille représente la limite, la frontière entre deux mondes et deux états : liberté / séquestration – surveillance, monde du visible / monde de l'invisible. Malgré la liberté apparente dont elle bénéficie à l'intérieur de Fontfroide, elle est néanmoins sous surveillance et tout lui indique la frontière à ne pas franchir⁶⁷⁹. Pourtant la jeune fille rêve d'une libération, fût-elle spirituelle ou pas (puisqu'elle est de plus en plus attirée par la demeure), et cherche un moyen moins imprudent que « se lancer à travers le jardin, escalader la grille, sauter les haies »⁶⁸⁰.

La grille est le signe visible de l'enfermement du personnage. Mais cet enfermement n'est pas simplement physique, il est aussi la preuve que l'ennui lui a ôté toute liberté, toute envie d'agir et de se rebeller contre sa condition. Certes, les personnages ne manquent pas de forces, d'impulsion, mais chez eux, l'ennui crée un déséquilibre qui fait primer épuisement et impuissance.

Les clefs et les grilles sont ainsi des images de l'impossibilité pour le personnage greenien de gouverner sa vie. Indifférent, insatisfait, épuisé avant même d'agir, il se résigne et s'enferme dans son néant parce qu'il a perdu la capacité de s'émerveiller devant la vie : l'ennui l'a décolorée et lui a ôté tout but, tout sens. Comme Maupassant l'écrit à Marie Bashkirtseff, l'« ennuyé » à son tour peut dire « Je m'embête sans relâche, sans repos et sans espoir, parce que je ne désire rien, je n'attends rien... Tout m'est à peu près égal dans la vie, hommes, femmes et événements »⁶⁸¹. Pourtant, « l'homme sans doute est prisonnier du monde réel, d'un monde dur et écrasant, prisonnier d'une société close, prisonnier de ses instincts et de ses passions ; mais si les portes sont fermées, il y a une clef, et il y a toujours quelqu'un qui la possède »⁶⁸². Cet optimisme serait salvateur si les personnages n'étaient pas en proie à l'ennui. La rupture avec autrui est forte chez l'« ennuyé » qui sent le poids de sa solitude subie et voulue. Se retirer dans la maison, image d'un cocon rassurant qui l'aide à se défendre des agressions extérieures devient un geste ambivalent car la maison ne fait que l'enserrer et devenir sa prison intérieure.

⁶⁷⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 496.

⁶⁷⁹ Rappelons que la demeure est construite au bord d'un gouffre, et que la seule fuite possible est d'être englouti par le vide. Ce vide – outre l'attrait de la mort – pourrait symboliser une défaillance dans l'appréhension d'un quotidien qui se dérobe à toute tentative d'ancrage. La défaillance est à assimiler à l'ennui car celui-ci a la même conséquence sur le réel.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 544.

⁶⁸¹ Maupassant, Lettres à Marie Bashkirtseff, écrites en 1884, publiées par la *Revue des Revues*, 1^{er} avril 1896, cité in Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 33.

⁶⁸² Jean-Laurent Prévost, *Julien Green, où l'âme engagée*, pp. 87-88, cité in Nicholas Kostis, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, The Hague/Paris, Mouton, 1973, 109 pages, p. 16.

6 - La maison-prison :

« L'ennui suintait des murs d'une façon subtile et insolite, à vous asphyxier sur place »⁶⁸³, écrivait Gustave Flaubert à Louis Bouilhet. L'ennui a une dimension cloisonnante qui opprime les personnages. La maison contribue à les domestiquer et à exclure toute sorte d'aventure. Malgré les issues⁶⁸⁴ qui sont à leur disposition, qu'elles soient horizontales comme les portes ou les fenêtres, soit verticales comme l'escalier qui promet l'accès à un ailleurs infini, les personnages ne réussissent pas à fuir et à abaisser les frontières qu'ils rencontrent ou qu'ils se créent. L'ennui paralyse leur volonté, est une prison dans laquelle ils sont condamnés à errer, à contempler le monde extérieur sans pouvoir réellement s'y projeter.

a) Les éventuelles issues : portes et fenêtres :

Symboles d'une impossible évasion, les fenêtres ont chez Julien Green une dimension cloisonnante. Ainsi, Catherine Mayaux écrit :

La fenêtre constitue bien souvent dans les récits de Green à la fois un enjeu narratif et le lieu de tous les dangers. Véritable frontière où se joue la crise du héros, elle se constitue comme un indice narratif inquiétant, souvent même tragique et comme l'espace infime et fragile où se réalisent les transgressions. Le rapport quasiment névrotique qu'entretient Adrienne avec la fenêtre et l'insistance du romancier à la faire pencher loin en avant en appui sur la barre ou agrippée à la gouttière introduisent dès les premières œuvres de Green cette ambivalence du motif à la fois ouvert sur l'évasion et fermé sur l'inchangable⁶⁸⁵.

Source de luminosité dans cette maison obscure aux volets toujours fermés, le narrateur précise dans la description de la maison « qu'il n'y avait pas d'espace entre les fenêtres de la façade, et qu'elles se touchaient presque »⁶⁸⁶, comme pour transformer cet

⁶⁸³ Gustave Flaubert, *Correspondances II (juillet 1851 – décembre 1858)*, Paris, Gallimard, 1980, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1568 pages, Lettre du 27 juin 1855, p. 584.

⁶⁸⁴ Nous avons déjà mis en évidence l'idée de refuge liée à la maison. Ce refuge est tel, pour l'ennuyé dont le seul désir est le retour à la chaleur maternelle, qu'il devient une prison, un cachot par un retournement des valeurs connu chez Julien Green. Voilà la maison transformée en « terrier du mélancolique, de l'affligé, du résigné », « lieu où l'on se *résigne* à vivre » (Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, cité, p. 192). Il est vrai que cette maison ou demeure est ambivalente. Elle est, pour reprendre Bachelard, « à la fois la première demeure et la dernière demeure. Elle devient une image de la maternité, de la mort. L'ensevelissement dans la caverne est un retour à la mère. La grotte est la tombe naturelle, la tombe que prépare la Terre-Mère » (*Ibid.*, p. 208).

⁶⁸⁵ Catherine Mayaux, « Quelqu'un derrière la fenêtre », in *Autour de Julien Green, Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 96.

⁶⁸⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 291.

emprisonnement et ce manque de communication en illusions. Par ailleurs, le nombre de fenêtres, disposées symétriquement, est une image de la claustration du père Mesurat. C'est en tout cas ce qu'écrit Nicholas Kostis⁶⁸⁷, qui ajoute pourtant que le grand nombre de fenêtres donne l'impression d'un espace aéré, bien loin de la séquestration et de l'étouffement des personnages. Frontières entre le monde extérieur et le monde intérieur, elles demeurent infranchissables, et par dépit invitent la protagoniste au rêve, seule liberté accordée et qui lui permet d'accéder à l'autre réel, celui où toutes les possibilités existent. Par exemple, parfois Adrienne « s'asseyait dans un grand fauteuil, au salon, et la tête tournée vers la fenêtre, les mains croisées sur ses genoux, elle restait ainsi une heure et comme absorbée par quelque chose qu'elle voyait dans le ciel »⁶⁸⁸. De même, seules les fenêtres peuvent lui permettre de mieux connaître le docteur, mais cela est une illusion car elle ne le voit jamais. Telle est la raison pour laquelle on associe traditionnellement l'intérieur à la féminité (car lieu de tâches ménagères, ce qui se révèle encore plus vrai pour Adrienne) et l'extérieur au masculin (et ici au docteur Maurecourt qui reste toutefois inaccessible). Le confinement est donc réservé aux femmes, et la solitude qui en découle, et nous en avons bien des représentations dans ce roman. Par exemple, lorsque Antoine interdit à Adrienne de sortir, sa sœur – dans la pièce d'à côté – ferme les fenêtres et crée de cette manière une séparation hermétique entre la solitude et la compagnie, le silence et le bruit, la réclusion et la liberté : « Elle entendit, dans la pièce à côté, sa sœur qui se levait et fermait la fenêtre comme la veille »⁶⁸⁹. Il en est de même pour Louise dont tous les gestes sont surveillés. Même un jour de congé n'est pas synonyme de liberté : elle a l'ordre de rester dans sa chambre, « la porte donnant sur le couloir était fermée à clef »⁶⁹⁰, tandis que celle de la chambre de Gertrude est ouverte, mais c'est une « pièce interdite avec des roulements d'yeux et des élévations de sourcils destinés à prendre la place d'une serrure absente »⁶⁹¹. Parfois, même la liberté est interdite aux bourreaux, signe que la séquestration dans l'ennui est réservée à toute la condition humaine. Aussi Germaine ne réussit-elle pas

⁶⁸⁷ Nicholas Kostis, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, cité, pp. 27-28 : « The symmetry of the window – four-six-four and two-by-two – underscores the symmetry of M. Mesurat's life, which he has reduced to a series of habits and gestures, compartmentalized and repeated at fixed moments. The large number of rooms gives him the impression of a comfortable amount of space within his own walls, while the fine perspective of weel-kept garden of the villa opposite presents a view he can contemplate without being troubled ».

⁶⁸⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 306. Ou encore : « À quelques jours de là, elle était assise à la fenêtre de la salle à manger et regardait la rue » et le paysage inchangé (*Ibid.*, p. 329), vision qui la conforte dans sa sensation d'ennui : rien ne change dans sa vie et l'immobilité du paysage est le reflet de sa propre monotonie.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 327.

⁶⁹⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 303.

⁶⁹¹ *Ibid.*.

toute seule à ouvrir la fenêtre⁶⁹² et doit compter sur l'aide de sa sœur. Julien Green écrit d'ailleurs : « depuis quelques années, ce problème de la fenêtre qui ne veut pas s'ouvrir compte de plus en plus dans ma vie. D'une façon générale, c'est le problème de toute vie. S'échapper... »⁶⁹³. La fuite est rendue ardue par l'impuissance de l'homme, trop attaché à sa propre réalité, qui abandonne la lutte. La situation est la même à Mont-Cinère : la villa elle-même ne peut être plus séquestrante, malgré ses « petites fenêtres »⁶⁹⁴ qui symbolisent l'étroitesse d'esprit de ses habitants. Par ailleurs, la maison est « en forme de coffre »⁶⁹⁵, comparaison qui ne peut être plus claire quant à l'emprisonnement des personnages. Que dire alors de la maison de Rose ? Sa description en dit long sur sa séquestration :

Enfin, au bout d'une rue plus pauvre, elles atteignirent la petite maison basse qu'habitait Rose. Le mur décrépi montrait par endroits de larges plaques vertes et noires où la pierre à nu semblait tomber en pourriture. Des volets pleins bouchaient les fenêtres à droite et à gauche d'une porte que de nombreux coups de pied avaient privée dans le bas de toute trace de peinture⁶⁹⁶.

La hauteur de la maison révèle l'oppression des personnages, qui vivent reclus au bout d'une rue, ce qui suggère la solitude de ceux-ci. Par ailleurs, les volets paraissent interdire toute communication avec l'extérieur puisqu'ils bouchent les fenêtres, tandis que la porte est témoin des manières peu délicates de la propriétaire. Tout indique la décrépitude des personnages qui ne se lient avec personne et restent cloîtrés chez eux. Élisabeth, chassée par Rose, est envoyée chez une religieuse qui a une « maison basse dont les volets étaient clos »⁶⁹⁷, autre signe de son inhospitalité qui accentue le sentiment de solitude et d'abandon de la fillette. Quoi qu'il en soit, mêmes ouvertes, les fenêtres sont « de fausses issues, des issues illusoire ou mortelles. C'est en vain qu'Adrienne se penche de tout son corps à la fenêtre de Germaine pour tenter d'apercevoir le docteur Maurecourt [...] ; Élisabeth ne s'évade de Fontfroide qu'en tombant dans l'abîme, et, dans *Le Mauvais Lieu*, Lina bascule dans le vide par la fenêtre perfide du grenier »⁶⁹⁸.

⁶⁹² « Elle entendit Germaine marcher derrière elle et se diriger vers le canapé, puis essayer d'ouvrir la fenêtre. Après quelques efforts qui semblaient inutiles, la vieille fille demanda : « Veux-tu m'aider à ouvrir cette fenêtre ? » » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 328).

⁶⁹³ Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 11 août 1938, p. 481.

⁶⁹⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 77.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 416.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 422.

⁶⁹⁸ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, pp. 23-24.

Si Brochard se complaît dans sa maison, « comme un animal au fond d'un trou »⁶⁹⁹ qui « éprouvait malgré tout le sentiment de sécurité que peuvent donner des murs et une porte verrouillée »⁷⁰⁰, sa séquestration est à double tranchant. D'une part, elle lui permet certes d'être à l'abri de la morale que représente la police, et donc de sa culpabilité, ainsi que de Gustave. D'autre part, cette solitude bienfaisante ne fait qu'augmenter le désir irrésistible de sa quête pédophile, ce qui rend vain tout emprisonnement. L'obsession pour la petite fille est indiquée par de longues heures devant la fenêtre⁷⁰¹ pour guetter son éventuel passage. Aussi, plus qu'une possibilité de fuite ou de refuge⁷⁰², la fenêtre a pour Brochard une dimension séquestrante. Elle le confine dans sa solitude et accentue ses désirs en lui mettant sous les yeux un monde de chair, ainsi que son sentiment exacerbé de culpabilité :

Avançant d'un pas vers la fenêtre, il dirigea les yeux dans la rue à travers les voilages qui s'étendaient entre lui et les maisons comme une brume. Quelqu'un se tenait sur le trottoir d'en face. La silhouette parut familière à Brochard sans qu'il pût lui donner un nom et une prudence instinctive le retenait de soulever les rideaux de mousseline⁷⁰³.

On sait que le personnage est noyé par l'ennui que la recherche frénétique d'une petite fille ne parvient pas à combler. Le personnage n'a pourtant – pour citer Sénèque – aucune tranquillité de l'âme. La peur malade de Brochard accentue la claustrophobie intérieure de Brochard. S'il sort, il n'arrive pas à se départir de ses pulsions, et pire encore, il n'est jamais comblé et ses désirs ne sont jamais satisfaits. Ce sont, selon Tardieu, les conditions qui prédestinent tout humain à l'ennui : « l'ennui s'accroît avec les empêchements du désir, et, aussi bien toute âme souffre aux prises avec l'insuffisance constante de la réalité »⁷⁰⁴. La brume à laquelle sont assimilés les rideaux illustre l'état indéterminé du personnage qui n'aura jamais un regard clair sur la réalité, du fait de son ennui et de ses pulsions. Le poids de la réprobation sociale est bel et bien présent, même s'il n'est pas clairement exprimé et s'illustre seulement par la peur du personnage pour

⁶⁹⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 331.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, pp. 330-331.

⁷⁰¹ « Vingt fois, sinon plus, il alla s'asseoir près de la fenêtre pour observer les passants, guettant la charmante personne qui ne venait jamais » (*Ibid.*, p. 345). Un autre ogre greenien, plus jeune, Rodolphe dans la nouvelle *La Petite Fille* n'attend pas lui et part « dévorer » la petite fille que détient enfermée dans sa chambre Mme Nasse. Sa naïveté lui fait ouvrir sans crainte la porte, accentuant son caractère de proie facile : « À la dernière porte, il s'arrêta et saisit le bouton qu'il fit tourner en vain dans un sens et dans l'autre. « Ouvrez », commanda-t-il à mi-voix. [...] Une clef tourna dans la serrure ; la porte s'ouvrit. » (Julien Green, *Histoires de vertige (La Petite Fille)*, cité, p. 625).

⁷⁰² Ce refuge le séparant d'avec autrui se retrouve avec Élisabeth se pelotonnant dans « l'encoignure d'une fenêtre » pour mieux supporter la méchanceté de ses tantes (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 421).

⁷⁰³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 374.

⁷⁰⁴ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1903, 297 pages, pp. 165-166.

toute autorité. La porte est par ailleurs la barrière érigée par la société bien pensante : tel est le cas par exemple dans *L'Ombre* où les invités et les frères Anderson sont séparés par une simple porte. Mrs. Anderson exprime de cette manière l'exclusion de ces derniers : « Je pense, à cause de tous ces hommes réunis là-bas, derrière cette porte fermée – à des gens qui délibèrent »⁷⁰⁵. La justice sociale devient alors plus forte que la vraie justice et la réconciliation avec la société dont Anderson s'est exclu semble impossible. L'emprisonnement d'Emily, plus psychologique⁷⁰⁶ que physique, s'exprime par son besoin de solitude qui l'aide à supporter la vie d'expédients imposée par sa mère. « Elle aimait surtout à s'enfermer dans sa chambre et, s'asseyant près de la fenêtre, regardait, pendant des heures, le paysage de rochers et de collines qui s'offrait à sa vue »⁷⁰⁷. Le paysage aride est le reflet de sa propre aridité, tandis qu'elle savoure ce qui ne nécessite pas de lutte pour être possédé – comme l'indique de manière ironique le verbe « s'offrir » – le paysage. Ironiquement aussi, tandis qu'elle souffre des entraves maternelles, alors qu'elle pourrait contempler la nature, elle « s'installait pour coudre dans le renforcement de la fenêtre et levant à tout moment les yeux de son ouvrage contemplait le bois poli des meubles qu'elle frottait chaque matin »⁷⁰⁸. L'intérêt du personnage pour les objets devient une obsession, et tandis qu'un « vent assez fort soufflait de la fenêtre, [...] lorsque le vent ébranlait le châssis de la fenêtre »⁷⁰⁹, la jeune fille observe – peu rassurée – la flamme vacillante d'une bougie ou le mouvement fantomatique des rideaux. Ici, la fenêtre n'offre aucune liberté ou réconfort tellement le personnage est ancré dans des désirs de possession. Même chez lui, en famille, le personnage ressent plus qu'ailleurs une solitude dont rien ne semble l'arracher. Emily la ressent par le silence qui se dresse autour d'elle, comme une muraille invisible, qui dépeint l'incommunicabilité et le fossé qu'il y a entre sa mère et elle : « Pas un bruit dans toute la maison. Elle écouta ; rien. Sans doute les portes étaient-elles fermées en bas, autrement elle entendrait sa mère. Elle était seule »⁷¹⁰. Mais la jeune fille s'isole, libre de ses gestes⁷¹¹ et de ses pensées, s'emprisonnant dans des rêves d'un futur irréalisable.

⁷⁰⁵ Julien Green, *L'Ombre*, cité, p. 1167.

⁷⁰⁶ Elle est victime de l'avarice de sa mère ainsi que de son caractère dominant, du moins au début de l'action, ainsi que de son fol désir de possession. Mais la séquestration physique est quand même existante, sa mère faisant une ronde vespérale pour vérifier que portes et fenêtres soient bien fermées.

⁷⁰⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 88.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁷¹⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 219.

⁷¹¹ « Emily ferma la porte à double tour et se mit à éponger les briques de la cheminée... » (*Ibid.*, p. 216).

De plus, la ressemblance de la demeure avec ses propriétaires prouve combien ceux-ci sont séquestrés : ne faire qu'un avec leur refuge est à double tranchant et les empêche de se projeter à l'extérieur. Aussi, l'habitation des Vasseur les enferme et les emprisonne. Les meubles sont animés d'une vie particulière⁷¹² et ambivalente. Si d'une part ils essayent de combler le vide d'un hôtel bien trop vaste et fastueux, d'autre part ils ont une dimension entravante et ne cachent pas l'ennui des personnages malgré leurs efforts. En effet, le vide est à assimiler à l'ennui. Ici, c'est un ennui provoqué par une accumulation de possession. Les propriétaires de la demeure n'ont plus rien à espérer de la vie car ils ont toutes les richesses à portée de main, à l'instar de Philippe dans *Épaves*. Il leur manque une stimulation, un ou plusieurs désirs qui les aideraient à s'impliquer dans la vie pour sortir d'un confort qui provoque leur endormissement. Le désir de fuite n'en est pas moins présent, et plusieurs personnages se relayent aux fenêtres sans réussir à passer la frontière qui leur est imposée. La posture de Louise devient une sorte de gravure tellement elle est récurrente et saisie dans son immobilité⁷¹³. Selon Michèle Raclot, « l'enfant ne voit le monde qu'à travers une vitre. Il lui paraît désirable et suscite le désir de fuir. [...] la fenêtre est en effet le lieu de la tentation et de l'impuissance »⁷¹⁴. La projection de Gertrude et Louise est forte et répond à un stimulus extérieur (l'ouvrier et l'inconnu du jardin public), mais celles-ci n'agissent pas, ou du moins pas à temps. Cette attitude n'est pas une simple curiosité de la part des personnages. Elle est à interpréter comme d'une part le signe de leur séquestration morale puisqu'ils ne réussissent pas à quitter le refuge de la maison représentant leur moi intérieur, d'autre part, elle est une projection ambivalente des corps sur le décor et son caractère inconnu et donc stimulant. La séparation avec le monde est pourtant forte et la participation émotive des personnages semble assez faible au vu de leur implication dans le monde, ce qui laisse à penser qu'il a perdu son sens à leurs yeux et qu'ils ne le contemplent plutôt qu'ils ne le saisissent dans sa complexité. « La seule chose

⁷¹² « Les canapés se renversaient en arrière, ouvrant les bras devant les cheminées ; les chaises en brigades se massaient dans les coins ; les guéridons barraient les issues, mais tout cela en vain ; partout restait cet élément qui déjouait toutes les ruses des décorateurs : le vide. » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 216).

⁷¹³ « La fillette était debout à la fenêtre et regardait le jardin où s'effeuillait le tilleul. Elle ne bougea pas. » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 295) ; « Appuyée à l'embrasure, Louise se tenait immobile depuis plusieurs minutes et regardait deux ouvriers qui travaillaient à la chaussée, l'un debout, l'autre à genoux. » (*Ibid.*, p. 299) ; « Sans ouvrir la bouche, la fillette passa devant Gertrude qu'elle parut ne pas voir et alla droit à la fenêtre dont elle écarta les rideaux. Et derrière ces voiles de mousseline qui la séparaient du petit drame, elle regarda au-dehors. Sa silhouette étroite demeurait parfaitement immobile comme dans l'attente de quelque chose... » (*Ibid.*, p. 322).

⁷¹⁴ Michèle Raclot, *Notice de Le Mauvais Lieu*, cité, p. 1356.

que je vois, c'est le vide »⁷¹⁵, écrivait Kierkegaard pour décrire l'ennui. En effet, les fenêtres permettent de comprendre que le rapport des personnages avec le monde et le réel est bancal. C'est leur regard sur le monde extérieur que les fenêtres mettent en exergue. Tous les personnages ont cette attitude « automatique » de se projeter dehors tout en restant attachés au monde intérieur. Aussi, Gertrude entrouvre très peu la porte qui donne sur le couloir, de manière à ce que l'on ne voie qu'une « moitié de son visage [...] : un œil, le nez, un coin de la bouche »⁷¹⁶ et il en est de même pour la plupart des personnages.

Comme si elle eût craint d'être vue par des voisins, elle recula un peu. Cette petite folle de Louise pouvait coller son visage aux carreaux (on voyait très bien la trace de son nez sur la vitre) mais elle, Gertrude, non. Elle pouvait jeter un coup d'œil, sans plus. Écarter franchement le rideau, regarder une ou deux secondes, quoi de plus naturel ? Elle fit donc ce geste et sans même s'en rendre compte s'attarda⁷¹⁷.

Nombre de personnages ont la volonté d'aller vers l'extérieur mais sont incapables de l'accomplir. Gertrude met son incapacité à assumer sa projection vers le monde extérieur sur le compte de la politesse de l'âge adulte. Toutefois, le lecteur comprend qu'il est une peur de sa part d'assumer ses désirs et de suivre son instinct. En revanche, Louise – comme l'indique la trace de nez sur la vitre – laisse s'exprimer sa clairvoyance intuitive. La petite fille a accès à tout ce qui se passe derrière le rideau, tandis que sa tante n'est pas capable de prendre du temps pour comprendre le monde. La plupart des personnages n'ont pas les clefs en main, ni même les capacités à fuir leur quotidien. Tel est par exemple le cas d'Ariane, dans *Une vie ordinaire*. Les rayons qui passent à travers la fenêtre sont une image de son emprisonnement dans le passé et de son désir de retour en arrière : « derrière elle, comme une gloire, les rayons du soleil d'octobre trouaient le brouillard de tulle blanc qui voilait la fenêtre »⁷¹⁸. Encore une fois l'« ennuyé » a des chimères pour désirs et ne peut donc se satisfaire qu'en rêvant.

⁷¹⁵ Søren Kierkegaard, « Diapsalmata », in *Ou bien... ou bien, La reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort*, Paris, Laffont, 1993, 1324 pages, p. 43. Quant à Bernardo Soares, il a l'impression d'assister à sa propre vie : « Tout m'échappe et s'évapore. Ma vie tout entière, mes souvenirs, mon imagination et son contenu – tout m'échappe, tout s'évapore. Sans cesse je sens que j'ai été autre, que j'ai ressenti autre, que j'ai pensé autre. Ce à quoi j'assiste, c'est à un spectacle monté dans un autre décor. Et c'est à moi-même que j'assiste » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 33).

⁷¹⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 301.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 302.

⁷¹⁸ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 604.

Nombre de fois Adrienne est représentée se penchant de tout son corps à travers une fenêtre⁷¹⁹ afin d'observer le monde extérieur ou tenter d'apercevoir le docteur Maurecourt. La fenêtre serait ainsi le lieu d'une possible rencontre⁷²⁰, comme semble l'impliquer le geste d'Adrienne qui projette sa main à travers la vitre, comme si elle voulait faire venir le docteur à elle. Illusoires et blessantes, les fenêtres s'associent aux grilles et aux portes pour donner une relative impression de liberté. Blessantes⁷²¹ aussi moralement, et tristes, car c'est en espionnant la maison du docteur que l'adolescente s'aperçoit qu'un enfant y vit, et ses illusions disparaîtront brusquement. Édith Perry écrit à propos que « la fenêtre est un miroir dans lequel se réfléchit notre monde »⁷²². Elle donne l'exemple d'Adrienne qui regarde de sa fenêtre d'autres fenêtres et un vrai parallélisme s'établit entre le salon du pavillon blanc et celui de la villa des Charmes, ce qui indique combien il n'y a aucune possibilité de fuite hors de cette maison à l'emprise tentaculaire. Car le spectacle extérieur demeure toujours le même, que le cadre soit un miroir, une fenêtre ou une porte, comme l'analyse Philippe Hamon : « Le miroir, qui *renvoie* au personnage son portrait, ou la *porte*, qui « encadre » telle scène d'intérieur ou tel portrait de personnage, ne sont, par exemple, que des variantes de la *fenêtre* qui encadre et introduit un paysage »⁷²³. La protagoniste a beau se pencher « avidement »⁷²⁴ ou se « rassasi[er] la vue »⁷²⁵ de la maison du docteur et s'asseoir de nombreuses fois sur le rebord, comme s'il s'agissait du seul moyen de fuite, ces gestes sont vains et la ramènent sans cesse à sa propre maison. Par cette attitude Adrienne tente d'anéantir cette frontière entre le temps arrêté de son espace et la vie qui continue à l'extérieur, comme si elle voulait y participer. Telle le personnage de « Spleen »⁷²⁶ de Jules Laforgue, qui est reclus, possédé par l'ennui, et qui regarde par la

⁷¹⁹ Dans *Adrienne Mesurat*, les exemples abondent : « Un matin qu'elle se penchait par la fenêtre de la salle à manger... » (cité, p. 304), « Elle pencha un peu la tête » (*Ibid.*, p. 329), « Elle s'était accoudée à la fenêtre de la salle à manger et regardait. » (*Ibid.*, p. 337).

⁷²⁰ L'étymologie du mot en témoigne, *fenestra* en latin indique l'ouverture, le passage.

⁷²¹ Michèle Raclot dit que « la fenêtre n'offre qu'une évasion mortelle, telle la fenêtre de Chanteleu par laquelle Louise s'enfuit à jamais [...] » (*Notice de Le Mauvais Lieu*, cité, p. 1357).

⁷²² Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2000, 650 pages, p. 132.

⁷²³ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classique Hachette, 1981, coll. « Langue, linguistique, communication », 269 pages, p. 188.

⁷²⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 303.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 302. Notons également la métaphore alimentaire de ces deux exemples qui prouve combien l'amour de la jeune fille devient de plus en plus vital pour elle car il lui permet de vivre en dehors de sa propre vie.

⁷²⁶ Jules Laforgue, « Spleen », in *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, 1979, 443 pages, p. 248. Bernardo Soares utilise lui aussi cette image de la vitre : « Entre la vie et moi, une vitre mince. J'ai beau voir et comprendre la vie très nettement, je ne peux pas la toucher » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 179). Désengagé, inerte, le personnage est pris d'assaut par l'ennui et ne parvient pas plus à agir que les personnages greeniens.

vitre ternie, l'effleurant du bout des doigts comme pour signifier le peu d'engagement et d'implication qu'il a dans le monde, Adrienne aussi reste une simple spectatrice. L'ennui lui a ôté tout désir d'implication dans le monde : seule l'indifférence lui reste. Son seul espoir d'évasion est représenté par cette ouverture vers l'Autre. Il suffit d'étudier le passage où elle se blesse pour en avoir la confirmation : accoudée à la balustrade de sa fenêtre, elle entend et observe le docteur Maurecourt passer. Mais, tétanisée, elle n'arrive pas à attirer son attention et à lui communiquer sa présence. Il ne lui reste plus qu'à faire appel au seul pouvoir qu'elle a sur son corps pour espérer le revoir :

Elle [...] se recula instinctivement, craignant d'être vue et le souhaitant de toutes ses forces. Il marchait vite, sans lever les yeux. Dans un instant il aurait disparu. Elle s'affola, esquissa vers lui un geste qu'elle réprima aussitôt et porta la main à sa bouche comme pour s'empêcher de crier. [...] Elle ne le voyait plus que de dos, il n'y avait plus qu'à crier. [...] Elle ne le put. C'était comme dans ces cauchemars où l'on est incapable de bouger et de proférer un son. [...] Ah ! elle pouvait gesticuler maintenant ! [...] Le voir, le rappeler, comment ? Une idée lui traversa l'esprit. Si elle pouvait être malade, il viendrait ; malade ou blessée. Blessée. Elle ferma un battant de la croisée et, tout d'un coup, ferma les yeux et passa ses deux bras nus à travers la vitre⁷²⁷.

Ne sachant comment le rejoindre et dépitée qu'il ne voie pas ses gestes à son égard, elle se blesse volontairement, seul moyen pour le voir. Le lecteur peut douter qu'il s'agisse réellement du docteur, ce qui montre qu'Adrienne ne vit que pour l'objet désiré. Quoi qu'il en soit, le geste même d'enfiler ses bras à travers la vitre est le symbole d'une tentative de contact. C'est comme si elle essayait d'entrer en contact avec quelqu'un seulement en se blessant et en se punissant. Adrienne accomplit le seul acte qui la conduira à lui. Par cette sorte de suicide manqué, Adrienne donne à l'intérieur de la maison ce caractère de mort qui lui appartenait. Son geste illustre bien la phrase que Julien Green présente dans son *Journal* : « Voilà dix fois, cent fois, que ce pauvre insecte grimpe le long de la vitre, où il s'efforce de trouver une issue vers le soleil et l'air pur. Il voit bien le ciel à travers cette épaisseur transparente qui est comme si elle n'était pas et qui pourtant le retient prisonnier, et il ne comprend pas ce qui l'empêche de voler dans l'espace »⁷²⁸. Combien de personnages sont – à l'instar de cet insecte – en quête d'une issue qui reste malgré tout inaccessible ? Alors que l'objet de désir est proche, que le docteur est à portée de main, Adrienne est séparée de lui par une « transparence opaque » qui empêche sa projection sur le monde extérieur. Son impuissance est accentuée par la vue du monde qui

⁷²⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 330-331.

⁷²⁸ Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 11 août 1938, pp. 480-481.

vit sous ses yeux alors qu'elle est condamnée à une vie derrière les fenêtres⁷²⁹. L'élan qu'elle éprouve à plusieurs reprises⁷³⁰ en regardant le monde vivre n'est qu'une chimère et ne lui permet pas de réduire la distance physique et morale entre elle et les autres. Sauter par la fenêtre serait mourir, tout comme le contact d'autrui est à assimiler à une mort, ou du moins à un dessèchement du personnage qui n'en connaît que la domination, la violence, le sadisme ou l'amour déçu. Michèle Raclot analyse très bien les aspects ambivalents des fenêtres et portes :

... Adrienne s'aperçoit grâce au docteur qu'elle ne peut échapper à sa claustration interne qu'en ouvrant toutes les fenêtres de sa maison, ce qui représente l'aspect en quelque sorte « positif » de l'évasion hors du « moi », tandis que l'aspect négatif en est visible lorsqu'Adrienne bondit de sa chambre sur le palier pour tuer son père et que la porte de sa chambre claque bruyamment derrière elle, soulignant ainsi le fait qu'elle est « hors d'elle », dépossédée d'elle-même⁷³¹.

Mais la rencontre n'est pas toujours voulue : aussi, Mme Vasseur, en claquant les portes⁷³², signifie son refus de toute relation et de toute communication avec autrui. La porte se charge donc d'exprimer le désir ou de taire le désir de communication. Fermée, elle est comme un mur infranchissable que les personnages érigent entre eux et les autres ; ouverte, elle invite au dialogue et à l'échange. Mais il arrive que la porte fermée cristallise sur elle-même le désir d'ailleurs du personnage. C'est le cas avec les portes du grenier que contemple Louise avec envie. Lieu de l'interdit, le grenier voit son accès permis par une porte dont l'enfant « connaissait les grincements redoutables »⁷³³ et qui accentuent la transgression de Louise car elle doit ruser pour que ceux-ci ne soient pas entendus. Par ailleurs, le rectangle noir de la porte se découpant sur la lumière semble indiquer le néant auquel elle donne accès :

⁷²⁹ Mais même dehors, elle est condamnée à observer la fenêtre du docteur qui s'éteint, signe que sa présence n'est jamais désirée et qu'elle est une étrangère au monde.

⁷³⁰ « Elle avait l'impression singulière qu'elle était sur le point de s'élancer dans le vide, vers cette pièce qui lui paraissait si près tout à coup », ou encore « Elle sentit en elle un élan, quelque chose d'analogue à ce qu'elle éprouvait dans la chambre de sa sœur lorsque, penchée à la fenêtre, elle avait l'impression que le pavillon était tout près et qu'en un bond par-dessus le jardin et la rue elle allait l'atteindre » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 307 et p. 319).

⁷³¹ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 361.

⁷³² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 222 : « Pendant une seconde, elle considéra la porte et saisit le bouton d'une main qui tremblait. Ulrique se boucha les oreilles. Il y eut un bref silence immédiatement suivi d'un fracas qui ressemblait à une explosion... ». Une telle réaction est visible chez Mrs. Fletcher dont la timidité ne laisse soupçonner son comportement autoritaire : « Elle referma la porte avec vivacité et s'assit sur une chaise en soupirant » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 246).

⁷³³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 304.

Devant elle, à six ou huit mètres de distance, un grand rectangle dessiné d'un trait lumineux indiquait une autre porte, et celle-là s'ouvrait comme une fenêtre sur le vide. [...] La porte-fenêtre dont elle voyait le contour la fascinait. La ligne dure et précise que faisait la lumière produisait un effet étrange dans l'obscurité. Le rectangle demeurait immobile et en même temps il semblait bouger, se rapprochant, puis s'éloignant ; de le regarder le rendait vivant⁷³⁴.

Cette lumière qui l'attire et dont elle est comme sous le charme est « un premier aspect du monde informel »⁷³⁵ qui appelle la petite fille à s'engager au-delà de cette lumière et à se laisser happer vers le néant du fond noir, des choses inconnues vers lesquelles elle aspire. La communion avec le grenier prouve que Louise est attirée par le monde du rêve, un monde de l'impalpable mais du présent à l'instar de cette lumière. Par ailleurs, l'attraction irrésistible qu'elle ressent est un exemple du langage mystérieux des objets⁷³⁶ pour l'être greenien : comme la malle d'Hedwige, la porte et surtout le loquet de la porte lui « disait un mot, toujours le même, dans une langue qui n'existait pas »⁷³⁷. Louise, à l'instar des autres personnages, est obsédée par l'évasion⁷³⁸ qu'elle assimile à une découverte d'un autre monde où elle aurait sa place. Le lecteur a l'impression que céder à la tentation est une manière pour le personnage de décrypter l'énigme des choses qui l'entourent, mais aussi de goûter au néant auquel il aspire. Ici, le néant n'a pas l'aspect pur de l'absolu, il semblerait plutôt qu'il ait un aspect négatif comme l'indique le vocabulaire utilisé ainsi que la mort promise par le geste de transgression. En effet, la fillette ouvre « la porte qui donnait sur le gouffre de la rue »⁷³⁹, acte qui donne le risque

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁷³⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 585. Michèle Raclot écrit en effet que la petite fille est « l'incarnation de l'âme » car elle a un « rôle mystique » « dans une œuvre où l'enfant est le représentant et le messager de l'invisible » (Michèle Raclot, « Méditations sur les pans d'ombre du *Mauvais Lieu* », in *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), Paris, L'Harmattan, 2007, 236 pages, p. 91).

⁷³⁶ On en retrouve une occurrence plus loin : « La porte s'ouvrit en grinçant avec une lenteur solennelle. À cause du temps qu'elle mettait à tourner sur ses gonds et du miaulement sinistre qu'elle faisait entendre, elle semblait animée d'une vie mystérieuse, comme une personne qui s'éveille et qui hésite encore » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 310-311).

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁷³⁸ Après avoir eu connaissance de son départ et de son caractère irrémédiable, la petite fille ouvre « la fenêtre de sa chambre et tent[e] de mesurer la hauteur qui la séparait du sol » (*Ibid.*, p. 410). On comprend que le monde charnel est une vraie menace puisque fuir de chez sa tante lui permettrait certes d'échapper aux vues de Gustave sur elle, mais ne lui permettrait pas d'échapper à la rue, siège du charnel par excellence. D'ailleurs, la fillette reprend la lecture de *La Belle au bois dormant*, image humoristique qui fait comprendre que la situation est la même hors de la maison. Même si l'ambiance feutrée, pure en apparence de Chanteleu, ne laisse apparaître les convoitises que sont les enfants pour les adultes, le vice règne caché sous les masques de l'hypocrisie et de la distinction. La « très luxueuse limousine bleu sombre » (*Ibid.*, p. 419) qui attend Louise n'est qu'un piège destiné à enfermer la fillette, tout comme les attitudes charmantes de Marthe Réau « dont l'odeur de tubéreuse grisait délicatement » (*Ibid.*, p. 319) ainsi que « son sourire [qui] agissait de la même manière que son parfum » (*Ibid.*).

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 305.

« d'être englouti par le vide »⁷⁴⁰, « l'ouverture béante »⁷⁴¹ semble prête à engloutir quiconque se risque à se pencher, un peu comme si ce vide était pire que l'ennui, la conscience exacerbée de toute chose, des choses matérielles dont l'« ennuyé » éprouve d'abord un violent dégoût puis une indifférence sans nom. N'oublions pas que c'est la tentation de voir l'ouvrier, de goûter de loin à la sensualité de la chair qui font se poster Gertrude et Louise aux fenêtres, ou encore Emily souhaitant voir revenir le pasteur de Glencoe. Or, il n'y a rien de plus matériel que ce désir qu'éprouvent tous les personnages et qui est une des causes de leur ennui puisqu'ils ne réussissent pas à avoir ce qu'ils désirent, ou quand ils l'ont, ils demeurent insatisfaits⁷⁴². Kafka en écrit : « Je ne m'y retrouve pas. Comme si toutes les choses que j'ai possédées m'avaient échappé et qu'elles pussent à peine me suffire si elles me revenaient »⁷⁴³. Emily aussi rêvera devant une fenêtre d'une vue qu'elle ne possèdera finalement pas : « Elle courut à la fenêtre pour comparer la vue qu'on en avait à celle de sa chambre ; rien ne donne une impression plus singulière que de contempler un paysage familier en un endroit d'où l'on n'est pas accoutumé de le voir. La jeune fille demeura longtemps dans l'embrasure de la fenêtre, toute à l'attrait de ce qu'elle découvrait »⁷⁴⁴. La porte ou la fenêtre promet donc tout un monde qui échappe à l'« ennuyé », accentuant ainsi ses maux. Sensualité et mort sont les deux pôles abyssaux que promet la porte fenêtre du grenier. Mais le gouffre annonce aussi l'importance donnée par la petite fille à l'ailleurs, à l'invisible, à un monde de mystères puisqu'il recrée un espace ascendant, comme l'indique la description de la ville vue du grenier :

Instinctivement, elle se mit à genoux et avança vers l'ouverture béante, puis s'étendit à plat ventre et leva la tête. Le ciel blanchâtre traversé de nuages gris s'assombrissait peu à peu, mais on voyait nettement les toits d'ardoise tout noirs et la fumée qui montait des cheminées. [...] De la rue montait parfois le petit bruit clair qu'elle reconnut sans peine, ce martèlement qui s'arrêtait de temps à autre et qui n'avait rien d'alarmant. Au contraire, cela ressemblait à une note de musique, toujours la même, heureuse⁷⁴⁵.

Les nuances de gris qui se dégagent du décor, que ce soit le ciel ou les toits des maisons, sont une image de la désolation du monde qui a perdu toute intensité sous les

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁴² Pensons par exemple à l'attitude de Dino face à la chair, qui ne réussit à éprouver la satisfaction malgré la possession irréfrenée de Cecilia. Les choses s'évanouissent sitôt qu'elles comblent un désir et ne peuvent donc que le laisser insatisfait, en proie à un ennui profond qui voit son soulagement dans des actes extrêmes.

⁷⁴³ Franz Kafka, *Journal 1910-1923*, Paris, Grasset, 1981, 685 pages, lettre du 16 février 1915, p. 428.

⁷⁴⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 149.

⁷⁴⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 311.

yeux de l'« ennuyé » greenien. Mais cette décoloration du monde contribue à anéantir toute séparation entre ciel et terre, et donc à faire surgir un monde ascendant. La communication entre les êtres n'est possible qu'en levant la tête ou en regardant en bas, comme l'indique l'échange de regards entre l'ouvrier et Louise, ou la chute de Lina. De plus, les sons montent vers la petite fille, assimilés à une pure note de musique, heureuse, comme si le langage ne suffisait plus à exprimer les choses et que l'impalpable, une musique qui favorise le décryptage et l'accès à l'invisible, venait le remplacer. La Chute de l'enfant est donc très prochaine car elle n'a pas sa place dans le mauvais lieu qui l'entoure. Les codes ne sont pas les mêmes que ceux qu'elle applique, et le monde qu'elle voit derrière les fenêtres l'exclut en accroissant sa solitude existentielle. Entre elle et le monde une barrière se dresse, faite entre autre d'un ennui non vulgaire, tel que le décrivait Leopardi : « accuser sans cesse les choses d'insuffisance et de néant, souffrir de ce manque et de ce vide qu'on appelle l'ennui, voilà, je crois, le principal signe de grandeur et de noblesse que présente la nature humaine »⁷⁴⁶.

Toutefois, regarder l'extérieur, un monde qui est tout autant monotone qu'elle, la ramène à sa propre condition. Voilà pourquoi l'« ennuyé » ne se projette plus dans le monde. Tout lui rappelle son ennui, la vanité de sa vie et son incapacité à agir. Regarder dehors n'est que la preuve d'un monde qui vit alors que la vie leur est ôtée⁷⁴⁷, ou pire, d'un décor inchangé qui les emporte dans son immobilité. Comme Adrienne, Emily ou Mrs Elliot aussi « observait les changements que les saisons amenaient dans l'aspect de la nature »⁷⁴⁸ tandis que sa vie n'a pas évolué. Même la lumière qui filtre à travers les rideaux ne transfigure pas sa chambre, appelant la question découragée « à quoi bon ? »⁷⁴⁹ habituelle à tout « ennuyé » : « Une lumière grise filtrait à travers les rideaux et lui montrait sa chambre sous son aspect habituel. En quoi sa vie pouvait-elle changer puisque

⁷⁴⁶ Giacomo Leopardi, *Œuvres morales*, cité par Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 166.

⁷⁴⁷ Daniela Fabiani écrit : « ... e la continua presenza di finestra da cui il personaggio può far spaziare all'infinito il suo sguardo, o da cui può entrare una luce insolita, diventa la costante narrativa che traduce il senso di precarietà, di instabilità dell'essere umano. » Et ajoute plus loin : « ...essa costituisce sempre una barriera, un luogo di passaggio di una possibile comunicazione tra l'interiorità e l'esteriorità, intesa evidentemente anche nel loro spessore metaforico. », (*Erranza e scrittura. Julien Green e le forme narrative brevi*, Pérouse, Agorà Edizioni, 2003, p. 14 et p. 147).

⁷⁴⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 97.

⁷⁴⁹ Question familière à Charles Baudelaire : « Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci ? À quoi bon cela ? C'est là le véritable esprit de spleen » (Charles Baudelaire, *Correspondances 1, Janvier 1832 – février 1860*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1114 pages, p. 438). Son ennui atteint des profondeurs effrayantes : « Sans doute, en me rappelant que j'ai déjà subi des états analogues et que je me suis relevé, je serais porté à ne pas trop m'alarmer ; mais aussi je ne me rappelle pas être tombé jamais si bas et m'être traîné si longtemps dans l'ennui... » (*Ibid.*, p. 438).

tout ne changeait pas ? »⁷⁵⁰. Par ailleurs, la fenêtre est un vrai miroir⁷⁵¹ dans lequel se reflète la condition des personnages. En effet, alors qu'elle est dans le train, Élisabeth ne voit pas le paysage qui défile : « mais la nuit changeait la vitre en miroir et l'enfant ne vit d'abord qu'un petit visage pâle dont les yeux s'écaraillaient en vain ... »⁷⁵². Emily, découragée, contemple le paysage virginal qui s'offre à ses yeux : « Elle se releva pour ouvrir la fenêtre et demeura un instant accoudée à la barre d'appui. [...] Que tout cela était bon [...] ! Une immense tristesse l'envahit. Elle referma la fenêtre... »⁷⁵³. Les exemples abondent : Adrienne – pourtant désormais libre de jouir de la vue de la chambre de sa sœur – ferme brusquement « la fenêtre comme si elle avait eu assez de ce spectacle qui lui serrait le cœur »⁷⁵⁴ ou « ne regardait presque plus par la fenêtre »⁷⁵⁵ après le parricide. Elle comprend en effet que son geste meurtrier ne l'a pas libérée et que bien au contraire il l'a précipitée encore plus dans un profond abîme⁷⁵⁶. « Quelque chose d'irréparable s'était accompli »⁷⁵⁷, outre le meurtre : Adrienne ressent la culpabilité de son acte, mais aussi son irréparabilité. Oppressée, Adrienne ne réussit pas à s'endormir juste après le meurtre. Telle est la raison pour laquelle elle ouvre la fenêtre, « dans l'espoir qu'elle verrait passer quelqu'un ou tout au moins qu'un bruit viendrait la distraire et lui prouver qu'il y avait des êtres vivants non loin d'elle, mais le silence de l'aube pesait sur toutes les villas avoisinantes et leurs jardins déserts »⁷⁵⁸. Alors qu'elle pensait que son père était la cause de sa séquestration, voilà que sa vie ne change pas et qu'elle est tout autant séquestrée qu'avant, voire plus. Le poids de l'oppression se fait encore ressentir, malgré sa libération

⁷⁵⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 100.

⁷⁵¹ Le confirme Philippe Hamon : « un reflet, le passage d'un personnage devant un *miroir* (d'où : portrait, description du physique du personnage réfléchi et endossé par le personnage lui-même) ou le passage du personnage devant une *fenêtre*, lieu transitif (d'où description du panorama extérieur dans lequel « s'absorbe » le regardant), peuvent être accompagnés d'une « réflexion », d'un auto-portrait (psychologique) du personnage s'analysant soi-même, voire de la description de « réflexes », abandon du personnage aux incitations, ou sollicitations, ou engluements (« l'absorption » du milieu) » (Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, cité, p. 189). Fenêtres ou miroirs sont l'occasion pour le narrateur de refléter leur condition, mais aussi leur insatisfaisante inscription dans le décor. C'est par ce biais que le narrateur dépeint l'immobilisme de leur existence et leur impossible évolution : les reflets des miroirs, les paysages observés des fenêtres ou les illusoires invitations à la fuite que sont les portes ne font que ramener les personnages à la décoloration de leur paysage intérieur sur le paysage extérieur. Il ne s'agit donc pas, pour le narrateur, de décrire leur condition, mais bien d'en donner une image qui accentue leur impression claustrophobique.

⁷⁵² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 449.

⁷⁵³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 220.

⁷⁵⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 374.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 405.

⁷⁵⁶ Et le mot pourrait être pris au sens propre : dès le parricide, Adrienne chute dans un réel abîme car sa vie va alors s'écrouler et plus rien n'est comme avant le meurtre. Pour reprendre Gaston Bachelard, « l'être « s'enfoncé » dans sa culpabilité » (Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, cité, p. 122), marquée par son geste désespéré.

⁷⁵⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 405.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 395.

physique de l'emprise⁷⁵⁹ paternelle. Ouvrir la fenêtre indique que la jeune fille ne réussit pas toute seule à se libérer et a besoin d'autrui pour affronter ses démons et vivre tout simplement. Le silence pesant qu'elle trouve, comme si la nature la jugeait, est une projection de son esprit sur le décor. Sa peur de la solitude est probante et prouve combien Adrienne est aliénée à autrui, signe qu'elle ne réussira jamais à se libérer et qu'une contrainte en remplacera toujours une autre. La liberté possible est un vide, un néant, qui transforme tout possible en impossible et pire, en inimaginable. La seule idée de fermer la fenêtre « de mettre entre elle et le monde ces quatre vitres qui suffisaient à étouffer ses cris »⁷⁶⁰ lui est insupportable. Le désir de Mrs. Anderson de laisser la fenêtre ouverte⁷⁶¹ a la même signification. Elle ressent plus que son mari le poids de la société et de la présence constante de cette ombre, la défunte épouse de son mari et craint que l'amour de David Grey pour Lucile fasse revivre – par la situation mimétique – le même drame à son mari. La situation est sans issue : le personnage greenien ne peut pas connaître la liberté car il a la séquestration en lui-même, il a besoin d'autrui pour ne pas avoir à assumer la responsabilité de ses actes. Lorsqu'Hedwige ouvre la fenêtre et respire l'air frais de la nuit⁷⁶², elle est vaincue par la vie et ne réussit plus à se révolter. Ce dernier geste pourrait signifier un ancrage de la jeune fille dans sa vie, mais elle apparaît sans aucune force, presque indifférente à force de souffrances et de petites défaites. Hedwige ne veut plus aller vers les autres, comme l'indique cette fenêtre entrouverte, mais connaître un bref bien-être. Elle ne peut plus faire front à la réalité, son mental ne peut plus l'aider à résoudre la situation. Comment alors ne pas se laisser aller au désespoir ? Perdre pied sur la réalité ? Elle seule est responsable de sa séquestration, et l'ennui lui fait prendre conscience de sa misère. Car celui-ci n'est plus une simple crise existentielle, il est devenu l'essence même de la vie humaine et ne souffre d'aucun remède. Il n'y a pas d'issue à l'ennui, comme l'indique le mur⁷⁶³ qu'Adrienne trouve devant elle alors qu'elle cherche à

⁷⁵⁹ Le terme n'est pas utilisé au hasard. En effet, comme l'analyse la psychanalyste Françoise Couchard, le terme « parle à l'imaginaire par la force de son préfixe qui évoque l'emprisonnement, la prise venant confirmer l'impact du corporel. Le sens originel du mot est juridique, l'*emprise* désignant d'abord la mainmise administrative sur une propriété privée ; le terme enfin est lié à l'idée d'empreinte ou de trace visible » (Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles, Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, 2003, 272 pages, p. 3).

⁷⁶⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, p. 395.

⁷⁶¹ « Ne fermez pas cette fenêtre. J'aime mieux qu'elle reste ouverte » (Julien Green, *L'Ombre*, cité, p. 1244).

⁷⁶² « Elle marcha vers la fenêtre qu'elle entrouvrit. Sur son front brûlant, sur ses joues, l'air de la nuit mettait une fraîcheur délicieuse et pendant un moment la jeune fille tint ses paupières baissées comme pour mieux retenir sur son visage cette caresse diffuse de l'ombre... » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 407).

⁷⁶³ « Elle recula encore et rencontra le mur sous ses paumes ouvertes ; et elle eut la sensation qu'on l'y clouait » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 388).

fuir devant un père menaçant. Le monde n'est pas non plus prêt à accueillir Élisabeth et à lui offrir un refuge et un peu de chaleur humaine :

Élisabeth recula dans l'ombre, les mains appliquées au mur, jusqu'à ce qu'elle sentît sous ses paumes la porte du débarras. Elle essaya de faire jouer le bouton sans se retourner, mais elle tremblait si fort qu'elle n'y parvint pas tout de suite ; enfin la porte céda brusquement ; dans son trouble, la petite fille négligea de la refermer. [...] Arrivée à la fenêtre, elle entendit le sifflement d'un courant d'air et la porte du débarras grinça sur ses gonds. Cependant, la crémone résistait ; Élisabeth la saisit à deux poings, la secoua, ébranlant la fenêtre qui s'ouvrit tout d'un coup, et comme elle se hissait sur le rebord, prête à sauter sur le trottoir, la porte claqua derrière elle avec un grand fracas victorieux⁷⁶⁴.

Rose, sa vieille tante effrayante, avec ses manies et son somnambulisme, accroît la peur et la douleur de la petite fille pour qui aucun refuge n'est possible sur Terre. Le mur qu'elle sent sous ses paumes la guide vers une porte qui résiste, synonyme de son statut d'étrangère. L'ambiance inhospitalière est accentuée par le vent et les bruits de grincements qui indiquent presque une supériorité du décor sur Élisabeth. L'allitération en [s] (« sifflement », « grinça », « sur ses gonds », « cependant », « résistait », « saisit », « secoua » ou encore « hissait ») imite les sifflements du courant d'air qui semble vouloir chasser la jeune fille. Les brusques ouvertures des portes et des fenêtres (« brusquement » et « tout d'un coup ») donnent une idée de la captivité d'Élisabeth qui doit lutter pour sortir de la maison. Par ailleurs, le « fracas victorieux » est à interpréter, selon les notes du roman⁷⁶⁵, non pas comme une victoire de l'enfant, mais comme une victoire du décor qui l'expulse. Le monde transforme donc la petite orpheline en une indésirable, une étrangère qui n'a aucune patrie. La ville est inhospitalière⁷⁶⁶ et Élisabeth en constate sa froideur : « Elle crut qu'il était une heure du matin et se remit à courir le long des trottoirs, devant

⁷⁶⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 434-435.

⁷⁶⁵ Maria Pia Forchetti lui prête le même sens : « Il rumore della porta del ripostiglio che sbatte è il grido di vittoria della casa che espelle l'intrusa dalle sue viscere e che risuona tanto più sinistro in quanto sembra venire da remote profondità » (Maria Pia Forchetti, « 'Rêveurs de maisons'. 'Rêveurs de rêves'. I castelli della notte di Julien Green », in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, cité, p. 134).

⁷⁶⁶ Maria Pia Forchetti note l'antropomorphisme des villas lors de la déambulation nocturne de la fillette, particularité qui accentue le rejet de celle-ci. Tel est le cas des « maisons silencieuses [qui] semblaient figées par le vent glacial » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 415), des maisons qui ferment les yeux face à la tristesse du personnage (« Des volets pleins bouchaient les fenêtres à droite et à gauche d'une porte » (*Ibid.*, p. 416)) ou de la maison de la tante Clémentine qui finit par lui ressembler : « elle dominait ses voisines et faisait l'effet d'une personne qui rejette les épaules en arrière, étale son ventre et regarde au loin d'un air de satisfaction » (*Ibid.*, p. 438). En effet, « a questo punto la casa, minacciata, pare confondere il suo grido con quello della sua abitante, la zia Clémentine », analyse Maria Pia Forchetti (Maria Pia Forchetti, « 'Rêveurs de maisons'. 'Rêveurs de rêves'. I castelli della notte di Julien Green », in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, cité, p. 127) : « elle ouvrit la bouche et livra passage à une sorte d'aboiement de colère et de terreur. Un cri strident lui répondit et elle vit se sauver à toutes jambes une petite fille qui agitait les bras devant elle comme un nageur happé par un monstre » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 439).

ces centaines de fenêtres dont les volets clos ne parlaient que de prudence, de danger nocturne, de tout ce qui rôde par les rues des villes dès que les honnêtes gens ont éteint leur lampe et barricadé leur porte »⁷⁶⁷. La jeune fille est déracinée et devient une sorte de malfaiteur que l'on chasse de la ville. L'indifférence des maisons face à sa solitude, personne ne venant par exemple lorsqu'elle sonne à la maison de Clémentine, accroît son sentiment d'étrangéité ainsi que son désespoir. Le lecteur comprend ainsi sa revanche qui consiste à casser les minuscules personnages de fonte ornant les volets lorsqu'ils sont ouverts⁷⁶⁸.

Il n'y a pas non plus d'issue positive à l'amour, ni même à la vie : Hedwige, comprenant que son amour est sans espoir, ne réussit plus à faire semblant, à jouer le rôle que ses proches lui ont imposé pendant de nombreuses années. Se retrouvant dans sa chambre face à son reflet, elle « se dirig[e] vers la fenêtre où elle appuy[e] son front contre la vitre »⁷⁶⁹ :

Il n'y avait personne dans la cour, mais le murmure de la ville se faisait entendre au loin et ce bruit confus semblait une voix menaçante. Rien n'avait changé pourtant : ce grondement sourd des voitures, Hedwige le connaissait bien, de même que la lumière du soleil sur les pierres inégales et sur le tronc du tilleul, mais depuis une heure, tout prenait un aspect nouveau, terrible⁷⁷⁰.

À travers le prisme de l'ennui, mais aussi de sa conscience, le personnage découvre un monde différent. La vitre permet à Hedwige de prendre conscience du caractère figé qui la caractérise. Aucune communication n'est possible car l'être greenien ne fait que poser son front sur la vitre⁷⁷¹, c'est-à-dire projeter son Moi vers l'extérieur

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 438. Plus tard, alors qu'elle marche dans la ville avec M. Agnel vers Fontfroide, elle considère les « maisons grises dont les volets d'un blanc douteux se fermaient les uns après les autres » (*Ibid.*, p. 492), ce qui accentue sa solitude puisqu'elle se retrouve malgré la présence de M. Agnel livrée à elle-même, en ayant dû abandonner un foyer un peu plus accueillant que les autres.

⁷⁶⁸ « Puisqu'on ne lui ouvrirait pas, elle se vengerait, elle casserait quelque chose » (*Ibid.*, p. 439).

⁷⁶⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 352.

⁷⁷⁰ *Ibid.*.

⁷⁷¹ De nombreux autres personnages agissent de même, comme Adrienne, Gertrude « qui touchait la vitre de son front » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 292) ou encore Emily : « Elle appuya son front sur le carreau de la fenêtre et regarda le triste ciel d'hiver qui devenait rouge à l'horizon et commençait déjà à s'obscurcir » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 232-233). Cette attitude prouve bien combien l'ennuyé est devenu spectateur de sa propre vie et non plus acteur, car tout élan vital lui fait défaut. En outre, parfois ce geste est accompli sans réflexion et est une simple « habitude ». Tel est le cas d'Élisabeth par exemple, qui, alors qu'elle est chez les Lerat, « par habitude, [...] alla se poster près d'une des fenêtres que drapaient des rideaux lie-de-vin » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 467). Cette attitude l'assimile au personnage rêveur, désireux de faire tomber les barrières et de trouver autre chose derrière un décor trop connu. Mais cette habitude est aussi une manière de se rassurer, à l'instar d'Adrienne qui y trouve la réponse matérielle à son angoisse post parricide, et donc de vérifier que la situation est bien dans ses mains propres, figée comme « avant ».

mais pas son corps. Élisabeth qui regarde le jardin enneigé et ressent une profonde envie de s'y rouler n'exprime pas mieux la séquestration morale des personnages :

Demeurée seule, Élisabeth haussa les épaules et retourna près de la fenêtre dont elle écarta le rideau de mousseline. [...] Le front appuyé contre la vitre, elle vit Mlle Bergère traverser le jardin d'un pas rapide qui lui secouait la poitrine. La grille s'ouvrit et se referma de nouveau ; le jardin était vide ; seuls des oiseaux sautillaient sur la pelouse blanche où ils laissaient la trace de leurs pattes. [...] Souvent, dans des moments comme celui-là, elle ne savait plus si elle était heureuse ou malheureuse. Il lui semblait qu'elle attendait quelque chose⁷⁷².

La mince vitre qui la sépare du monde est pourtant infranchissable et Élisabeth ne peut que contempler avec regrets la vie dehors et les souvenirs d'un temps heureux qui n'a plus lieu d'être. Son enfance s'envole, alors qu'elle est enfermée dans son adolescence et les désirs que les autres lui imposent. La dernière phrase est typique des êtres ennuyés. En effet, on sait que l'ennui est l'attente d'un quelque chose indéfini par le sujet, dont Schopenhauer dira qu'il est une « quête épuisante sans objet particulier »⁷⁷³. Toutefois, Élisabeth fait partie de ces « ennuyés » bien différents des esprits vulgaires. Son ennui la porte à considérer le monde d'un autre regard, dans son ampleur infinie et donc à en désirer ardemment la connaissance de son côté caché, accessible seulement à qui veut et sait le voir. Ses aspirations élevées l'éloignent du monde matériel et la rendent incomprise par ceux qui l'entourent. Personne ne parle sa langue, si ce n'est le langage mystérieux qu'elle prête à la musique⁷⁷⁴, et elle a une vague conscience de sa singularité. Le « quelque chose » qu'elle attend peut être interprété comme une fuite hors du monde dont la banalité ne satisfait pas Élisabeth.

La séquestration des personnages s'illustre aussi par les portes et fenêtres qui leur résistent, comme la porte de la chambre de Jean qui ne cède pas et ne dévoile donc pas son intimité. Quant à la petite porte de la penderie de Mme Pauque, cachée par la tapisserie, elle correspond bien à sa propriétaire qui a l'art mystérieux d'apparaître derrière les personnages sans qu'ils ne l'entendent. Le diamant⁷⁷⁵ auquel est associé le bouton de porte par sa brillance contribue à parfaire l'image de puissance et de supériorité de Mme

⁷⁷² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 464.

⁷⁷³ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 1123.

⁷⁷⁴ La musique est pour l'auteur, qui l'a toujours aimée, « une des routes vers l'invisible » (Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, tome I, *Silence de Dieu*, [Troisième partie, Chapitre II « Julien Green, témoin de l'invisible », pp. 328-396], Paris, Casterman, 1967, 447 pages, p. 342), parce qu'elle éveille « le sentiment de la « proximité » du monde invisible » (*Ibid.*). C'est cette fonction qu'il met en scène avec Élisabeth.

⁷⁷⁵ « cependant un bouton de verre trahissait sa présence d'autant mieux qu'un rayon de soleil frappait cet objet dont il faisait un diamant » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 388).

Pauque sur les autres habitants de l'hôtel. Élisabeth trouve aussi des portes qui ne se laissent pas ouvrir, mais plus forte que les autres personnages, elle a cette volonté de caractère sur son décor : « Néanmoins, la jeune fille demeura plusieurs minutes à cet endroit, comme si les portes rebelles dussent tout à coup être prises de remords et s'ouvrir d'elles-mêmes »⁷⁷⁶. En revanche, il semble que les personnages se complaisent à rester enfermés, à se laisser dominer et séquestrer sans trop lutter. Contrairement à Germaine qui réussit son évasion, pourtant toute autant soumise à la loi du père et aux règles en vigueur dans la villa, certains laissent les murs, les portes et fenêtres fermées leur barrer le passage. Pourtant, comme le martèle M. Bernard, « une petite porte de jardin s'enjambe ou se traverse »⁷⁷⁷ pour qui en a la moindre volonté. Et c'est justement la volonté qui manque à la plupart des êtres greeniens. À force d'échecs, d'humiliation, d'ordres, de soumission, ceux-ci se résignent et ne tentent plus rien, certains de trouver un nouvel échec.

De plus, le regard à travers une vitre paraît engager le personnage sur la voie de la révélation. Le regard de Louise à travers la fenêtre n'est pas sans indiquer la conscience de ce qui l'attend après la visite de son oncle chez Gertrude, comme si la vitre avait une fonction révélatrice :

Ce matin-là, pendant que Gertrude et Gustave conféraient dramatiquement au salon, Louise attendait au fumoir l'arrivée de l'institutrice et considérait par la fenêtre le tilleul dont quelques feuilles encore luttèrent contre la bise de novembre. Une tristesse profonde se lisait dans les yeux de la fillette et prêtait à son visage une maturité singulière⁷⁷⁸.

L'évolution de la fillette est bel et bien présente : sa maturité s'est effectuée malgré la volonté des adultes de la confiner dans l'enfance. Le lecteur a l'impression qu'elle connaît le déroulement des choses et que sa maturité est la réponse à son statut de proie convoitée par son oncle. Le tilleul, représentant la pureté chez Green, est un miroir de la fillette et cherche lui aussi à conserver sa pureté en luttant contre l'inévitable. Son innocence est effeuillée par les adultes et leur regard sur elle. En outre, la fenêtre permet à l'auteur de projeter l'état d'esprit des personnages, en accentuant leur peur. Les « volets de la fenêtre en question [qui] s'ouvrirent avec un fracas horrible »⁷⁷⁹ sous l'impulsion de M. Urbain expriment la tension d'Élisabeth, déracinée, en découvrant un lieu mystérieux et mystique qu'il appartient à sa conscience d'explorer malgré les cordes de la réalité qui

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 554.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 540.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 383.

⁷⁷⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 497.

l'enserrent. Car en effet la captivité dont elle est victime n'est qu'une illusion et est à l'image de l'enfermement des personnages dans une réalité bien trop matérielle. En explorant la demeure, elle explore le fond de sa conscience et découvre un monde où règne l'invisible. La bibliothèque⁷⁸⁰ dans laquelle elle est enfermée est une invitation à se servir de sa tête et non pas seulement de ses yeux, et donc de privilégier la connaissance à l'apparence :

Elle se dirigea malgré tout vers la porte, tendit l'oreille, puis changeant d'avis une fois de plus, tourna le bouton avec une précaution extrême. La porte résista. Tourner le bouton dans l'autre sens ne donna pas de meilleur résultat et elle se rendit enfin à l'évidence : on l'avait enfermée. [...] Toute prudence oubliée, elle tourna le bouton avec force, frappa sur le vantail. [...] La bibliothèque fut traversée de nouveau et le bouton de l'autre porte agité en tout sens par une main à laquelle la frayeur et la colère prêtaient, ici encore, une vigueur inutile⁷⁸¹.

La transgression des ordres de M. Agnel prouve qu'Élisabeth a toutes les clefs en main pour ouvrir ces portes, pour décrypter les mystères de la maison. La résistance qu'elle rencontre est l'image du difficile évanouissement du monde banal. Aller au-delà des apparences demande un effort et une part de renonciation. La jeune fille renonce, en effet, à s'enfuir par les fenêtres, et la main⁷⁸² qui tente d'ouvrir la porte derrière la bibliothèque renonce elle aussi. Comment ne pas abandonner la partie lorsqu'on est cloisonné et que tous les éléments se rejoignent pour rendre vaine toute tentative de fuite ?

Elle pensa aux fenêtres. Les rideaux glissèrent presque d'eux-mêmes sur la tringle de bois et la jeune fille n'eut aucune difficulté à faire jouer l'espagnolette. Restaient les contrevents qu'elle ouvrit sans peine, mais au moment où elle se penchait dans le jardin, la pluie qui redoublait de violence la gifla. Elle recula, puis ferma la fenêtre, calmée

⁷⁸⁰ Le lieu n'est pas choisi au hasard lorsque l'on pense à l'amour que Julien Green portait aux livres. Ceux-ci ne le quittaient jamais, pas même lors de ses voyages. Pensons par exemple à la réflexion d'un porteur à son arrivée à New-York, aux États-Unis : « il ne pouvait y avoir dans cette malle que des livres, de l'alcool ou un cadavre ! » (Julien Green, *Terre lointaine* [1966], in *Œuvres complètes* V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, pp. 1041-1262, p. 1054), réflexion accueillie assez mal puisque parmi ces livres se trouvait la Bible. La bibliothèque était pour lui le lieu du retrait voulu, du refuge, ou encore de la rencontre avec ses plus proches amis. Aussi, selon Anne-Cécile Pottier-Thoby, « Élisabeth se sent prisonnière de la bibliothèque de Fontfroide comme de son propre corps, tombeau de l'âme » (Anne-Cécile Pottier-Thoby, « Clef biblique pour coffre-for(t) intérieur. La bibliothèque de Julien Green », in *Babel, Revue de Littérature Française Générale et Comparée*, Toulon, Presses de l'Université de Toulon et du Var, 2002, n° 6, pp. 127-150, p. 135).

⁷⁸¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 501.

⁷⁸² « Une main tourna le bouton de la porte dans un sens puis dans l'autre, exactement comme avait fait Élisabeth un quart d'heure plus tôt. Il y eut une pause étonnée, puis le bouton endura toutes les violences qu'on peut infliger à un objet de cette sorte ; fut tiré en avant et en arrière, tourné à droite, à gauche, avec une fureur qui trahissait le désir de mettre en pièces non seulement la serrure, mais la porte et celui qui l'avait fermée. » (*Ibid.*, p. 503).

subitement par le seau d'eau que le ciel lui lançait à la tête. Sortir n'était pas difficile, mais où irait-elle, et avec quel argent⁷⁸³ ?

Si la fuite est apparemment simple, facilitée par l'ouverture de la fenêtre, la pluie décourage la jeune fille avec hostilité et violence. En effet, le seau d'eau la refroidit et lui fait mûrir des projets plus raisonnables. Mais la séquestration est toujours évidente, et semble affaiblir ses forces :

Elle courut à la fenêtre et tourna l'espagnolette, mais les grands vantaux résistèrent et les vitres ébranlées par les efforts d'Élisabeth frémirent avec un bruit menaçant. La tête par-dessus l'épaule pour ne pas perdre de vue la porte du cabinet de toilette qui lui inspirait une certaine inquiétude, elle essaya de nouveau et réussit, cette fois, au-delà de ce qu'elle espérait, car la fenêtre céda tout à coup, avec cette malice incompréhensible des choses, et faillit la renverser⁷⁸⁴.

L'hostilité est déclarée et la fenêtre est le support de la menace faite à sa liberté et qu'elle ressent à Fontfroide. En effet, elle est animée d'intentions comme l'indiquent les verbes « résistèrent », « frémirent », le « bruit menaçant » qu'elle fait en cédant et l'intention malicieuse qu'elle lui prête. Si la victoire est pourtant au rendez-vous, les efforts sont à renouveler constamment⁷⁸⁵, puis de plus en plus rarement parce que plus aucune chaîne n'est à utiliser pour la retenir, sa fascination pour la demeure prenant le relais. En fait, les portes qu'elle ouvre ne lui apportent pas les réponses qu'elle attendait. Suggérant tout au plus une présence⁷⁸⁶ ou une absence qui a pris la place d'une vie⁷⁸⁷, les portes sont l'instrument de sa volonté non plus d'évasion mais d'appréhension du monde invisible de Fontfroide. Toutes les portes qui finissent par s'ouvrir témoignent du passage

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 502.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, pp. 531-532.

⁷⁸⁵ Élisabeth essaye d'ouvrir la fenêtre de sa chambre avec moult tentatives et assauts : « Elle s'enveloppa d'une couverture, traversa l'espace qui la séparait de la fenêtre, tourna l'espagnolette et tira les battants qui grincèrent sur leurs gonds. Ses doigts s'attaquèrent ensuite aux contrevents qu'une barre de fer maintenait en place ; elle réussit enfin à les pousser au-dehors et ne retint pas un grand cri de surprise et d'admiration devant le spectacle qui s'offrait à elle » (*Ibid.*, p. 516). Il en est de même avec tous les objets mis sur son passage lors de son exploration, objets qui semblent doués de vie comme pour indiquer qu'une puissance supérieure s'opposait à son évasion : « Une chaise qu'elle heurta ensuite grinça sur le carrelage. [...] Elle [...] fut presque aussitôt frappée mollement au visage par du linge qui séchait sur un fil de fer. [...] elle se fraya un chemin entre les grands draps fantomatiques et d'honnêtes chemises de flanelle qui lui caressèrent les joues de leurs manches humides. [...] Des plumeaux chatouillèrent les mains d'Élisabeth au passage, puis un balai de paille lui fit une espèce de croc-en-jambe... » (*Ibid.*, p. 548).

⁷⁸⁶ « La seconde porte du couloir ne céda pas aussi facilement que la première. Il fallut même qu'Élisabeth appuyât son épaule au chambranle et poussât, quand une espèce de grognement qui semblait venir de dessous plusieurs ébredons coupa court à ses efforts ; et la jeune fille tira la porte avec autant de vigueur qu'elle en avait mis à l'ouvrir... » (*Ibid.*, pp. 550-551).

⁷⁸⁷ « ... une porte qui céda tout d'abord, avec une douceur perfide, puis s'arrêta net, retenue par une chaîne. [...] Elle avança un pied, ne trouva pas le sol et recula précipitamment. [...] elle ne douta pas qu'elle fût sur le seuil de la chambre occupée jadis par l'étrangère avant l'effondrement subit du plancher » (*Ibid.*, p. 548).

que la jeune fille accomplit, comme un rituel, entre deux mondes : celui entre le monde de l'enfance-adolescence, développé par les deux premières parties du livre, et le monde de la spiritualité dans lequel la jeune fille trouve néanmoins le vertige de la peur et la mort. Le refuge est l'image leitmotiv du roman, cristallisé entres autres par ce mouvement des portes qui s'ouvrent et se ferment. En effet, au début du roman, la fillette ne trouve que des portes fermées lui rappelant sa solitude, puis le refuge semble trouvé par la rencontre de M. Lerat qui lui ouvre son foyer et lui offre la chaleur de l'âtre familial. Dans la dernière partie du roman, les portes qu'elle ouvre sont la révélation que le refuge ne doit pas être matériel, mais spirituel⁷⁸⁸ et que les portes doivent donc s'ouvrir sur l'âme humaine. Voilà pourquoi « tourner un bouton de porte devenait à Fontfroide une [...] aventure »⁷⁸⁹. De plus, la fenêtre est à double vue. D'une part, en permettant la vue sur l'extérieur, elle promet la fuite au personnage ; de l'autre, elle permet aussi l'intrusion du monde extérieur dans l'intimité de toute pièce. Aussi, le regard inquisiteur de M. Edme est une autre étape de la découverte de la sensualité initiée précédemment :

Elle admirait ce spectacle lorsqu'elle se sentit tout à coup épiée d'une fenêtre voisine et ramena plus étroitement sur sa gorge le bout de la couverture qui glissait sur son épaule, mais elle n'osa tourner la tête. [...] Elle feignit d'abord de ne pas soupçonner l'attention dont elle était devenue l'objet, mais le sang qui affluait à ses joues la trahit bientôt, et elle se retira toute rougissante à l'intérieur de sa chambre⁷⁹⁰.

« Atteindre la fenêtre, c'est, symboliquement, s'assurer une entrée dans le cœur et l'esprit de l'autre et c'est proprement sortir d'une solitude aussi infernale qu'une passion »⁷⁹¹, note à ce propos Catherine Mayaux. L'intrusion dans l'intimité – cet espace que les personnages protègent et privilégient – est pire que la séquestration que ressent Élisabeth. Plus tard, elle observera l'obscurité de la fenêtre, l'absence de M. Edme dont elle recevra une visite la nuit suivante en croyant qu'il fait partie de son rêve : « Avant de gagner son lit, elle eut la curiosité de jeter un regard entre les fentes des persiennes. [...] Aucune lumière n'y brillait ; haute et funèbre, avec ses contrevents noirs, elle avait cet air impénétrable que prend l'objet le plus banal sous un ciel obscur »⁷⁹². Les rôles s'inversent

⁷⁸⁸ En rappel à la déclaration de Jésus : « Je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé. » Par ailleurs, la déclaration de la vieille dame insiste sur le caractère fugace d'un refuge proprement matériel : « Les maisons disparaissent sous la pioche des démolisseurs quand on y fait des dettes. Chaque fois qu'un créancier frappe à la porte, c'est un nouveau coup de pioche dans le mur » (*Ibid.*, p. 580).

⁷⁸⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 551.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 516.

⁷⁹¹ Catherine Mayaux : « Quelqu'un derrière la fenêtre », in *Autour de Julien Green, Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot (éd.), cité, p. 96.

⁷⁹² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 532.

et la voilà à son tour en position de voyeur, d'inquisiteur, constatant une absence et donc un affaiblissement de la garde qui devrait élargir son champ de manœuvre. Mais la croisée ne reflète rien, tout aussi impénétrable que le mystère qui règne à Fontfroide.

Portes et fenêtres sont toutes deux l'instrument de la séquestration du personnage. Voulue par ce dernier, elle est l'indice d'un ennui qui lui ôte sa volonté et le pousse à trouver un refuge où goûter à un relatif bien-être ; infligée, elle accentue sa solitude et son extranéité au monde. « La fenêtre devient l'écran sur lequel se projettent les désirs des rebelles et l'écran qui s'interpose entre le sujet et l'objet désiré »⁷⁹³. S'il ne lui reste que les fenêtres pour aspirer à une communication avec le monde extérieur, cette communication est impossible car son implication dans le monde est affaiblie par l'ennui. Regarder dehors ne signifie donc pas forcément une projection dans le monde extérieur. En réalité, le monde se décolore sous les yeux de l'« ennuyé » greenien et devient le miroir de sa condition. Il n'y a donc pas d'issue à l'emprisonnement du personnage car sa séquestration est intérieure : le refuge est impossible à trouver du fait qu'il est foncièrement un séquestré. Mais peut-on pour autant dire qu'il n'y a pas d'issue ? L'escalier, symbole ascendant, n'offrirait-il pas une évasion hors de ce monde ?

b) L'escalier : un lieu de passage éprouvant :

Outre les fenêtres et les portes, l'escalier est un des lieux significatifs dans les romans greeniens et en particulier dans *Adrienne Mesurat*. Tout d'abord, l'escalier est le lieu de l'espionnage : Adrienne s'y cache souvent pour écouter les conversations de sa sœur et de son père et pour espionner leurs moindres gestes. En effet, avant de profiter de la chambre de Germaine, Adrienne « sortit de sa chambre et se tint un moment dans l'escalier, appuyée à la rampe »⁷⁹⁴. L'escalier devient une sorte d'adjuvant qui permet à Adrienne de céder à son désir de regarder par la fenêtre. Ce lieu de passage est aussi une image de l'ennui : Emily cherche à gagner du temps avant une journée ennuyeuse et des directives tout autant pénibles à accomplir. Elle descend « sans hâte »⁷⁹⁵, comme pour signaler à sa mère qui l'appelle qu'elle n'a aucune envie de la voir. Il en est de même lorsqu'elle veut fuir sa mère qu'elle ne supporte plus et dont elle est capable de décrire en détail les gestes et réactions futures : « sans doute allait-elle poser des questions, faire répéter à sa fille cette bonne nouvelle, mais Emily passa devant elle et monta rapidement

⁷⁹³ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 135.

⁷⁹⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 303.

⁷⁹⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 101.

les premières marches de l'escalier. Arrivée à mi-chemin du premier étage, elle se retourna et vit sa mère qui rentrait à la salle à manger »⁷⁹⁶. Il n'y a pas de réelle dispute entre les deux personnages, mais une fuite de la fille dont l'escalier est le meilleur moyen de mettre de l'espace entre elle et sa mère. En effet, cet escalier lui permettra – plus tard – de rejoindre sa grand-mère et donc de former une ligue contre Mrs. Fletcher. De même, il est l'endroit où se jouent les affrontements entre les antagonistes :

Un jour, comme elle fermait la porte et s'apprêtait à redescendre l'escalier, elle croisa sa sœur qui montait. Germaine la regarda d'un air méfiant et curieux.

- Que faisais-tu là-haut ? demanda-t-elle.

Adrienne devint pourpre.

- Rien, dit-elle.

Et elle demanda stupidement :

- Et toi, pourquoi montes-tu ?

- Moi ? fit Germaine de la voix douce d'une personne satisfaite d'avance de ce qu'elle va répondre, moi, je monte à ma chambre pour m'y reposer.

Elle gravit encore deux marches et se tint tout près d'Adrienne. La jeune fille sentit son souffle sur la figure et recula un peu. Il y eut un instant de silence pendant lequel les deux femmes se regardèrent, puis Adrienne leva brusquement les épaules et, passant devant sa sœur, elle descendit d'un pas rapide⁷⁹⁷.

Adrienne sortant de la chambre de sa sœur se fait surprendre par celle-ci qui gravit les marches de l'escalier. L'emploi du verbe « gravir » montre combien il est désagréable à monter⁷⁹⁸ et insiste donc sur son côté négatif. La question « stupide » qu'elle oppose à sa sœur et qui est la preuve de son sentiment de culpabilité illustre l'esprit d'escalier d'Adrienne. L'air méfiant de sa sœur, sa question directe et sa réponse logique contribue à affirmer sa domination sur Germaine qui pourtant est physiquement sur les marches inférieures. La descente d'Adrienne est une victoire de Germaine qui a confirmé tous ses soupçons et a donc assis sa domination sur sa sœur. L'étroitesse du lieu est l'image de son inhospitalité qui peut être étendue à toute la maison puisque l'escalier n'est pas le lieu le plus propice à la rencontre. La bataille de la couturière avec le mannequin Blanchonnet est fortement parlante :

Elle y réussit pourtant et le porta jusqu'à l'escalier. Par bonheur, les marches en étaient larges et basses, mais tous les efforts de la couturière n'empêchèrent pas que le grand pied de bois allât se prendre dans les barreaux avec une malignité diabolique. Plusieurs fois, elle faillit glisser, car elle montait à reculons et ses jambes fléchissaient de lassitude. Elle s'asseyait, de minute en minute, la tête appuyée contre le mur et ses petits bras courts serrés autour du mannequin, puis, dans un sursaut d'énergie rageuse, elle reprenait sa lutte avec Blanchonnet, le mettait debout tant bien que mal et le hissait de marche en marche.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 308.

⁷⁹⁸ Le père Mesurat d'ailleurs commence son « ascension » (*Ibid.*, p. 297).

[...] Ce voyage n'alla pas sans bruit, malgré les efforts de la couturière qui gémissait chaque fois que Blanchonnet heurtait les barreaux – et il paraissait le faire à plaisir⁷⁹⁹.

Lieu de l'agression, du combat, l'escalier se fait spectateur d'un affrontement entre deux forces différentes. Par sa force, ses mouvements, sa résistance, Blanchonnet semble prendre – comme un aimant – toute la vie de la couturière. En effet, celle-ci est dominée par le mannequin, ne serait-ce que par sa taille et doit s'asseoir, se reposer, son corps ne faisant pas le poids face à un tel ennemi. Des termes comme « malignité » ou « le faire à plaisir » indiquent que le mannequin est vivant et compte asseoir sa supériorité sur une couturière en perte de pouvoir.

Associé au désespoir et à la mort d'Antoine dont il est le protagoniste et l'adjuvant, l'escalier est le lieu du danger par excellence. Le narrateur affirme même que l'architecte avait voulu tirer profit d'un petit espace, ce qui explique le fait qu'il soit raide, et montre combien le lieu n'est pas accueillant. Qui aurait pu penser qu'un insignifiant escalier d'une maison de campagne allait servir de lieu d'un meurtre⁸⁰⁰ ? Peu à peu la tension dramatique monte et transforme cet endroit en un thème maléfique, au point de l'associer au meurtre et à la mort. C'est d'ailleurs ce que fait Adrienne : avant le meurtre de son père elle se demande « si une chute jusque sur le marbre du corridor suffirait pour la tuer »⁸⁰¹, comme si cette pulsion de mort sur soi-même aboutissait à un meurtre. De même, même si le meurtre n'est pas consciemment prémédité par Adrienne, le passage où le père monte et dit bonsoir à sa fille⁸⁰² préfigure la scène du meurtre, comme l'indique Nadège Grenglet-Vultaggio. En effet, elle met en évidence « la position de témoin d'Adrienne, la focalisation sur la rampe et sur les mouvements, l'extrême tension qui instaurent d'emblée un climat inquiétant »⁸⁰³, tout comme le fait que cela se passe la nuit. Il est vrai que – semblant hériter de « l'horreur de l'obscurité » de l'auteur qui déclarait : « À six ans et plus, j'avais une horreur de l'obscurité qui ne peut se décrire. Si j'ai connu la peur, c'est bien de là qu'elle m'est venue. Ce qu'il y avait de plus merveilleux au monde, quand je me trouvais au lit, dans le noir, c'était l'apparition d'une bougie allumée éclairant le visage de

⁷⁹⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 208.

⁸⁰⁰ C'est aussi là où Serge poussera M. Agnel, provoquant une mort accidentelle, comme si dans ce lieu aucune innocence n'était possible.

⁸⁰¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 386.

⁸⁰² « Au même instant, Mesurat commença l'ascension de l'escalier. Sa main appuyait si fortement sur la rampe de bois, qu'elle en faisait trembler les barreaux avec un bruit qu'Adrienne connaissait bien. » (*Ibid.*, p. 297).

⁸⁰³ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, Lille, Diffusion ANRT, « Thèse à la carte », 2004, pp. 248-249.

ma mère »⁸⁰⁴ – le personnage passe de longues heures dans le noir, plein d'épouvante après le meurtre inconscient de son père. Adrienne a l'impression d'un dédoublement, car elle ne se reconnaît pas dans ce geste et la vision du père étendu dans l'escalier la fait basculer entre réel et irréel :

Des douleurs la contraignaient à courber le dos et elle fit une ou deux fois un effort pour se lever, mais une fatigue abominable l'écrasait, et elle demeura là, les reins appuyés contre les barreaux de la rampe. [...] Elle eut l'impression que cette ligne brillante, tendue dans l'ombre, l'empêchait de laisser retomber ses paupières pesantes. D'autre part elle se croyait endormie et rêvant. [...]

Elle prit la lampe à deux mains et sortit de sa chambre, les yeux fixés sur l'escalier qui montait au deuxième étage. [...] Elle alla ainsi jusqu'à la rampe et se pencha un peu au-dessus de la cage de l'escalier. [...] Elle regarda et ne vit rien. La lumière tombait mal. Elle tendit la lampe presque à bout de bras et vit un corps au bas de l'escalier. Son poing tremblait. Il y a une manière d'être couché à terre, d'être immobile qui ne peut se tromper, qui ne ressemble en rien au sommeil ou à la syncope ; la mort ne se contrefait pas. Elle distingua la tête dans une tache sombre, puis les bras étendus n'importe comment au-dessus du crâne et les jambes pliées ; les deux pieds étaient couchés parallèlement sur la dernière marche. Elle retira son bras et la vision disparut⁸⁰⁵.

L'escalier acquiert une apparence fantastique, rendue par le décor à la lumière de la bougie et la confusion de l'adolescente. Descendre l'escalier « d'un pas mesuré qui retentissait dans le silence »⁸⁰⁶ lui permet de garder une prise sur un réel qui lui échappe peu à peu. Mais c'est aussi symboliquement revenir à son bourreau alors qu'elle s'en est débarrassée en le poussant dans l'escalier. Par ce geste, Adrienne montre qu'elle ne réussira pas à se libérer de l'oppression paternelle, comme si l'escalier n'était qu'une ellipse, un retour sur soi qui ne permet pas de faire un réel travail sur soi-même. Édith Perry note justement à propos de l'escalier qu'il « sépare le bas et le haut, position dans laquelle on peut voir le symbole du bien et du mal. C'est par le truchement d'un escalier que le père Mesurat passe de la vie à la mort et sa fille de l'innocence à la culpabilité. La chute physique de l'un traduit la chute morale de l'autre »⁸⁰⁷. Il en est de même avec Brochard qui descend l'escalier de la maison de Gertrude après la réception de cette dernière :

⁸⁰⁴ Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 696. Myriam Kissel note qu'en outre « l'escalier – pénétrer dans l'escalier, le gravir, pénétrer dans la chambre – représente, pour le jeune Julian, une métaphore de l'existence elle-même ; d'une certaine façon, le passage à l'âge adulte et le passage du temps s'identifient à la séparation d'avec la cellule familiale – père, sœurs et surtout mère – métaphorisée, elle, par la salle à manger et le salon » (Myriam Kissel, « L'imaginaire au travail dans l'œuvre romanesque de Julien Green », Université de la Réunion, [en ligne, <http://espe.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/19/Kissel.pdf>], pp. 97-108, p. 104).

⁸⁰⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 185-188.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁸⁰⁷ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 148.

Brochard descendait l'escalier suivi de son compagnon. Par la porte restée ouverte arrivait jusqu'à eux la rumeur du salon qu'ils avaient quitté quand tout à coup Brochard s'arrêta sur une marche et, se tournant vers le jeune homme, il lui jeta un regard de détresse. « Félix, gémit-il doucement, trouvez-moi quelque chose... ». Autour d'eux, les murs recouverts d'un papier imitant le cuir de Cordoue et le tapis rouge que barraient des tringles de cuivre prêtaient à ce décor un air de somptuosité factice. Ce n'était pas le lieu de confidences douloureuses. Peut-être Félix le sentait-il : « On en parlera tout à l'heure. Descendons. » [...] « Oh ! Vous ne pouvez pas comprendre, continua Brochard. Vous n'avez jamais été malheureux ? – Moi ? Jamais. On descend, hein ? [...] Si vous ne descendez pas, je m'en vais et vous ne me voyez plus⁸⁰⁸. »

Brochard aussi ne parvient pas à laisser derrière lui son obsession. Son arrêt dans l'escalier symbolise ses doutes, ses appréhensions ainsi que les angoisses qui l'agitent. Le fait qu'il ne parvienne pas à descendre l'escalier malgré les injonctions impatientes de Gustave prouve que Brochard reste sur son malheur et n'accède pas à une voie libératoire. D'ailleurs, le décor contribue à l'étouffer, à lui empêcher une relative tranquillité de l'âme. Les deux personnages sont diamétralement opposés : Gustave, est plus intelligent, mais sourd aux influences du décor tandis que Brochard, rustre, mais réceptif, montre par ses hésitations qu'il a peur de découvrir ce qu'il est réellement. Sa tendance à suivre ses instincts immoraux le porte à l'incertitude et à la culpabilité, d'où la descente morale que revêt cette scène. De plus, le personnage semble étouffé, accablé par sa douleur : l'escalier représente l'enfermement et l'obligation, puisqu'il est cloisonné et que Brochard ne peut faire autrement que le descendre ou le monter. Le passage forcé dans l'escalier opprime donc le personnage, et le lecteur a l'impression que cette oppression est fortement ressentie par les deux hommes, mais de façon différente. Tandis que Brochard est affligé, Gustave ne pense qu'à une chose, sortir de la demeure car elle l'opprime et le ramène à « sa » petite Louise. Lorsque Brochard est mis à la porte par Gertrude et se retrouve dans l'escalier, il est « étourdi »⁸⁰⁹, d'une part par la beauté provocante de cette dernière dont il essaie d'imaginer le corps juvénile ; et d'autre part par un décor dans lequel il n'est pas le bienvenu. Si l'extérieur représente le lieu du plaisir charnel, mais aussi de tous les dangers, l'intérieur a les mêmes caractéristiques et Brochard n'a sa place à nulle part. Dans cette scène, il est chassé par Gertrude tandis que l'attend dehors Félix, signe que son extranéité au monde est due à l'ennui. Il en est de même avec Gertrude, courant après Gustave, après que celui-ci lui a annoncé son désir de prendre Louise sous son aile. « Elle courut après lui comme une folle et le rejoignit sur le palier du premier étage. Il venait de remettre son

⁸⁰⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 317.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 375.

pardessus tout en descendant les marches et glissait des doigts de rhinocéros dans des gants fourrés. [...] Dans le sombre escalier Henri II, [Gertrude] implorait, haletante »⁸¹⁰. La façon précipitée dont Gertrude descend l'escalier révèle la nouvelle vie qu'elle quitte en laissant Louise à son frère. D'ailleurs, la comparaison de Gertrude « comme une folle » insiste sur la perte que peut représenter la petite fille à ses yeux, non par l'affection qu'elle peut lui porter mais parce que ses sens sont émoustillés en sa présence et qu'elle est une sorte de faire valoir qui lui permet de recueillir l'attention des hommes tel Brochard. La métaphore animale se charge de sens : Gustave apparaît clairement satisfait de sa négociation et des perspectives prometteuses que lui réserve l'avenir avec Louise. Enfin, l'élégance de l'escalier Henri II contraste avec la bassesse des négociations qui s'y tiennent et l'évocation ironique de Niobé⁸¹¹, pour comparer Gertrude, accentue ce dernier côté. L'escalier que descend Louise tenue par la main par Mlle Réau marque le début de la nouvelle vie qui l'attend. C'est à ce moment là qu'elle va rencontrer ses autres compagnes qui vont cristalliser autour d'elle le désir des adultes. « Louise répondit en pressant la main qu'elle n'avait pas quittée, mais qui se dégagea doucement, et l'une derrière l'autre, elles descendirent les dernières marches »⁸¹². Louise se retrouve désormais seule, prête à entrer dans sa nouvelle vie, mais même si elle ne tient plus la main rassurante de Mlle Réau, le lien à double tranchant est toujours présent et scelle sa captivité. La beauté de l'escalier d'honneur et le décor de paradis pernicious du couloir indiquent le danger qui rôde, image du monde illusoire qui l'attend à Chanteleu, d'autant plus que l'escalier débouche sur un escalier bien plus modeste⁸¹³. En outre, les chambres éloignées auxquelles mène l'escalier semblent mettre en valeur l'attitude de protection – certes quelque peu viciée – de Marthe. Il en est de même avec l'ascension de Rodolphe vers la chambre de la petite fille : « Avec la légèreté d'une bête, il gravit l'escalier qui menait au premier étage. Pas une marche ne cria »⁸¹⁴. Le désir sexuel du personnage s'accroît en même temps qu'il monte les marches de l'escalier. La bestialité de Rodolphe est alors mise en lumière par son agilité, tandis que l'escalier se fait complice de cet ogre en restant silencieux, comme pour accentuer le danger qui peut rôder dans cet espace.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 380.

⁸¹¹ « Oh ! non », fit-elle, pliée en deux sur la rampe qu'elle enlaçait de ses beaux bras, dans une attitude de Niobé » (*Ibid.*, p. 381).

⁸¹² *Ibid.*, p. 424.

⁸¹³ « Ensemble elles remontèrent l'escalier et s'engagèrent dans le couloir qu'elles prirent cette-fois ci en sens inverse jusqu'à l'escalier d'honneur. [...] Enfin elles atteignirent une porte qui s'ouvrait sur un escalier plus modeste. » (*Ibid.*, p. 427).

⁸¹⁴ Julien Green, *Histoires de vertige (La Petite Fille)*, cité, p. 624.

Par ailleurs, les pas ou les voix entendues dans l'escalier renforcent souvent le caractère tragique de la scène. Louise bavardant avec Mlle Perrotte entend un bruit peu avant qu'elles ne se parlent pour la dernière fois : « Des voix, en effet, montaient de l'escalier, une discussion à la fois âpre et précise »⁸¹⁵. L'article indéfini met un flou sur les personnes qui viennent la chercher, comme s'il s'agissait d'un danger futur. La précision de la discussion, dont le sujet n'est pas dévoilé, donne l'impression que la cage se referme sur Louise. Aussi lit-on plus loin, lors de la dernière conversation : « Comme elle disait ces mots, un pas lourd retentit dans l'escalier et toutes deux se levèrent en même temps comme à l'approche d'un danger »⁸¹⁶. Le pas lourd qui résonne est l'image de l'étouffement de Louise et de Mlle Perrotte. Il en est de même pour Élisabeth que M. Bernard enjoindra de fuir. À table avec les autres hôtes, elle entend le bruit de pas descendant l'escalier.

Deux personnes descendaient du dernier étage, avec une lenteur pesante, s'arrêtant à chaque marche comme pour mesurer le risque d'un nouveau pas en avant. Ni Éva ni M. Agnel ne bougeaient. Il régnait un silence d'enchantement autour du bruit que faisaient ces quatre chaussures ; parfois cela ressemblait à un roulement de tambour, parfois à un lointain coup de tonnerre, lorsque les pieds heurtaient la marche en même temps. Au repos du premier étage, il y eut un arrêt de plusieurs secondes, puis la descente reprit. Élisabeth se sentit gagnée par une inquiétude qu'elle s'efforça de dominer. [...] Et puis, ce bruit de pas, assez banal en soi, finissait par prendre un caractère insolite, peut-être à cause des haltes qui le coupaient si brusquement. À mesure qu'il se rapprochait, Élisabeth éprouvait une angoisse de plus en plus vive et fut tentée de porter la main à sa gorge, mais n'osa pas. Quelque chose en elle répondait à l'espèce de fracas monotone qui retentissait dans l'escalier ; elle eut l'impression douloureuse qu'on marchait dans sa poitrine et qu'avec son cœur ses entrailles battaient⁸¹⁷.

L'étouffement domine et le lecteur sent qu'Élisabeth est littérairement prise à la gorge. La suffocation de la jeune fille est effective, comme l'indique sa volonté réprimée de porter la main à sa gorge, geste qui en dit long sur l'oppression exercée sur celle-ci. La lenteur des pas annonce un danger⁸¹⁸ qui se rapproche inexorablement, et le temps de

⁸¹⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 384.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁸¹⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 535-536.

⁸¹⁸ L'angoisse due à l'inconnu se retrouve aussi dans *Le Voyageur sur la terre*. Le jeune homme entend le capitaine monter l'escalier, d'un « pas retentissant et mesuré » qui est « une source d'angoisse ». Sa réflexion peut s'appliquer à tous les personnages qui sont tous assaillis par la terreur : « il me venait toujours à l'esprit que ce pouvait n'être pas le capitaine, mais une autre personne venue exprès pour me trancher la gorge » (Julien Green, *Le Voyageur sur la terre* [1926], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 15-66, p. 18). Ce danger inconnu peut être, comme l'écrit Annette Tamuly, « l'expression même de la mort qui devient de plus en plus proche et qui finit par terrasser l'homme en le jetant dans un sommeil sans fin » (Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 238). Mais il est aussi le miroir de l'accentuation de la peur du personnage. De plus, on retrouve la récurrence de ce thème du danger dans la nouvelle *La Peur*, où l'escalier est le lieu de la peur tout court, mais aussi de celle du noir et de la solitude (*Histoires de vertige, La Peur*, pp. 575-577) ; ainsi que dans *L'Escalier (Histoire de vertige)*, pp. 602-603) où le lecteur retrouve le thème du danger des pas qui se rapprochent : « Alors il entendit les pas dans l'escalier. Où aller ? Il n'y avait pourtant personne dans

l'attente n'en est que plus angoissant puisque le personnage en connaît son caractère inévitable. De plus l'immobilité et le silence qui règnent sont l'image d'un ennui qui englué tous les hôtes et qui provoque leur angoisse existentielle. En effet, l'attente est la conscience exacerbée du temps, de sa lenteur, et souvent cette attente n'est pas dénuée de sens. Ici, ce qui rend l'attente pénible, c'est justement parce qu'elle est sans objet, les personnages ne sachant pas finalement ce qui les attend après ces bruits de pas, ni qui va apparaître et ce qui va se passer. L'absence de sens à l'origine de l'ennui prend alors toute son ampleur puisque les personnages ne savent pas ce qu'ils attendent. D'ailleurs, l'oxymore « fracas monotone » révèle l'angoisse de la jeune fille ainsi que la tension de son attente. Le « roulement de tambour » et le « coup de tonnerre » prouvent combien la tension est à son paroxysme. Les haltes et les silences subis ne font qu'accentuer la tension dramatique de la scène ainsi que la forte impression physique d'Élisabeth. L'image du danger n'est pas nouvelle chez Julien Green. Dans son *Journal*, il note le souvenir de dessins qu'il avait réalisés à vingt ans : « Le second dessin porte un titre anglais : *Followed* (suivi). Un homme descend un petit escalier en pas de vis (l'escalier qui menait à la cave, rue Cortambert), et il se retourne d'un air inquiet, un bougeoir à la main. Quelqu'un le suit, qu'on ne voit pas »⁸¹⁹. La poursuite dans l'escalier prend une importance particulière sachant que tous les personnages la vivent. Dans son autobiographie, *Mille chemins ouverts*, Julien Green ré-évoque un de ces dessins et ajoute qu'il « ne le regardai[t] pas sans malaise »⁸²⁰. Enfin, il note le 5 octobre 1990 un cauchemar récurrent : « L'horrible rêve de la nuit dernière. Je fuis devant les assassins dans un immense escalier d'un style d'une complication aussi grandiose que le grand escalier du vatican, que j'imagine tout en montées et descentes s'entrecoupant à rendre fou »⁸²¹. Ce malaise lié à l'escalier laisse

la maison. Mais quelqu'un descendait, d'un pas presque régulier, pas tout à fait cependant – était-ce le pied gauche qui avait l'air de sauter une marche ? Et Robert se surprit à suspendre sa respiration quand il imagina l'inconnu sur le palier de l'étage. Et le pas continuait, égal, presque égal. [...] L'escalier de la peur s'enfonçait en lui-même et le sang y descendait sans fin ». L'ambiance est mystérieuse et la régularité des pas paraît inexplicable, les rapprochant par là même d'une manifestation fantastique. La dernière phrase prend toute son importance par la métaphore corporelle de l'escalier. Ce dernier ne pourrait-il pas en effet être considéré comme l'intériorité du personnage, puisque la maison – selon Gilbert Durant – est le microcosme du corps humain ? Il cite Rilke qui « a l'impression d'avancer dans les escaliers « comme du sang dans les veines » » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. « Études Supérieures », 1969, 550 pages, p. 277). Julien Green en fait aussi la métaphore de l'existence : « Passé un certain âge, la vie est un escalier qu'on descend à reculons, à reculons parce qu'on ne veut pas voir » (Julien Green, *Journal*, *Devant la porte sombre*, cité, p. 638), ce qui accentue la dimension angoissante de l'escalier puisqu'il est le lieu du danger et de l'inconnu. En effet, plus rien n'attend l'être qui vieillit, son avenir est derrière et son vieillissement est inévitable.

⁸¹⁹ Julien Green, *Journal*, *Le Bel aujourd'hui*, cité, 28 octobre 1957, pp. 117-118.

⁸²⁰ Julien Green, *Autobiographie*, *Mille chemins ouverts*, [1964], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 877-1040, p. 1002.

⁸²¹ Julien Green, *Journal*, *L'Avenir n'est à personne*. (1990-1992), Paris, Fayard, [1993], 439 pages, p. 152.

penser que celui qui poursuit le personnage n'est autre que lui-même, dans la lignée des dédoublements dont les personnages sont victimes. Par ailleurs, les sensations auxquelles font appel l'escalier, qu'elles soient auditives, kinesthésiques ou visuelles, permettent une autre appréhension de la scène. En effet, alors que la jeune fille était clairement oppressée par les bruits de pas dans l'escalier, sa peur perd un peu de sa force, comme si l'attraction pour la maison se construisait peu à peu.

Dans l'escalier, elle aperçut la lanterne qui se balançait entre le premier et le deuxième étage et promenait sur le mur l'ombre colossale de M. Bernard qui engloutissait l'ombre plus petite du jeune garçon. Tous deux montaient avec une lenteur de rêve. En touchant la rampe de bois poli, elle la sentit vibrer sous sa main, car M. Bernard s'y appuyait, semblait-il, de tout le poids de son grand corps lourd. [...] elle grimpa lestement les marches et si quelques lattes craquèrent sous ses pieds, ce bruit fut couvert par le fracas des pas de M. Bernard comme par le grondement d'un orage. Arrivée au palier du premier étage, elle se glissa dans l'encoignure de la fenêtre, attendit que l'infirmier eut gagné l'étage supérieur et reprit sa montée⁸²².

Dans cette scène, la jeune fille est assimilée au lieu, qui l'aide d'une part à suivre l'infirmier sans être vue ou entendue, et d'autre part à se cacher. La lumière vacillante de la lanterne ainsi que les ombres qui donnent à M. Bernard l'aspect d'un ogre (à en croire le verbe « engloutir ») confèrent au lieu une atmosphère irréaliste. Il semble qu'Élisabeth ressente l'attraction du lieu par des sensations⁸²³. La vision de l'ombre, la vibration de la rampe, le craquement des lattes (vue, toucher et ouïe) sont mêlés et prouvent que la jeune fille ne fait plus appel à son mental pour agir mais à son ressenti. Elle privilégie l'expérience à l'intellect, ce qui laisse entendre sa séquestration⁸²⁴ au lieu. Même si ces bruits sont effrayants, l'enfant ressent néanmoins dans l'escalier un peu d'intimité, voire de tranquillité : « Élisabeth s'assit sur une marche de l'escalier et prit sa tête dans ses mains pour mieux réfléchir, mais son cœur battait trop fort et tous ses efforts pour se recueillir demeuraient stériles. Pas une lame ne craquait en effet que la pauvre enfant ne tressaillît. Cependant, le silence de la maison finit par la rassurer »⁸²⁵. Un instant de réflexion lui est ainsi permis, « parce qu[e l'escalier] correspond à une zone intermédiaire entre l'espace

⁸²² Julien Green, *Autobiographie, Mille chemins ouverts*, pp. 541-542.

⁸²³ On en retrouve une occurrence alors qu'elle suit Serge qui tente de fuir : « À présent ils s'engageaient dans l'escalier sombre et les marches craquaient à chacun de leurs pas. Serge avançait avec lenteur, mais Élisabeth sentit la rampe qui tremblait sous la main du jeune homme » (*Ibid.*, p. 615). La jeune fille fait l'expérience de la sensorialité dès sa rencontre avec Serge, qui complètera sa séquestration au lieu.

⁸²⁴ La demeure est liée à l'emprisonnement et à la surveillance : « Elle se rappela les caoutchoucs de M. Agnel et ne put s'empêcher de se dire que c'était une étrange maison que celle où l'un devait marcher comme une ombre, alors qu'on exigeait de l'autre qu'il fit un bruit de tonnerre en se déplaçant. » (*Ibid.*, p. 543).

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 545.

commun et l'espace privé »⁸²⁶. Le passage semble rappeler l'enfance de Green, qui lui aussi, petit, s'asseyait « sur une marche de l'escalier, [s]on bougeoir posé à côté de [lui] et sur les genoux un exemplaire fatigué des Fables de La Fontaine »⁸²⁷ et s'efforçait « de surveiller du coin de l'œil, le jeu fantastique des ombres sur le mur »⁸²⁸. Seul, notre auteur projette dans l'escalier ses peurs et ses angoisses, à l'instar de la jeune fille – attentive à la vie de la maison – qui commence toutefois à être attirée par celle-ci. En effet, après avoir agité et formé des projets de fuite, Élisabeth « se leva et descendit l'escalier, mais à contrecœur, car il lui semblait qu'on la chassait d'un théâtre où le rideau allait se lever bientôt sur un spectacle extraordinaire »⁸²⁹. En réalité, elle est depuis le début non plus simple spectatrice mais actrice. En effet, l'escalier est comme « le symbole de l'entre-deux où rêve et réalité se croisent ; il est, lui aussi, un seuil »⁸³⁰, parce que rien ne semble réel. Nous l'avons déjà évoqué, les personnages s'épient et semblent se donner la réplique, comme au théâtre. Voilà que l'attraction d'Élisabeth, sa « servitude complaisante » est achevée et que l'escalier prend une toute autre apparence. Seule avec Serge, tandis que ce dernier lui propose ce qu'elle désirait ardemment depuis son arrivée (la fuite) Élisabeth expérimente d'autres sensations : « L'escalier obscur dans cette grande maison triste se transformait pour elle en un endroit féérique ; elle aimait tout, l'ombre, les craquements du bois, l'odeur de poussière qu'on respirait là, et elle souhaitait que ce bruit de pas qui les tenait immobiles ne cessât jamais et qu'elle restât ainsi, debout, la main dans la main de Serge, jusqu'à en mourir »⁸³¹. Le fossé est grand entre son expérience effrayante de l'escalier et celui où, symboliquement en haut de l'escalier, elle expérimente l'amour. La maison est devenue un refuge : elle n'a plus ni la force ni la volonté de s'enfuir. De plus, la montée dynamique de Serge qui porte Élisabeth dans ses bras pour aller plus vite et fuir ainsi M. Agnel et M. Edme, symboliserait, pour Freud, l'acte sexuel. « Serge avait pris Élisabeth dans ses bras et la serrait si étroitement qu'elle ne pouvait même se débattre. [...] Les premières marches de l'escalier furent franchies presque d'un seul bond, mais la fatigue et l'émotion manquèrent de faire trébucher le jeune homme et il dut s'appuyer à la paroi. Tout à coup une vigueur nouvelle parut l'animer ; il reprit son ascension »⁸³². Alors

⁸²⁶ Jean-François Guéraud, « Souvenirs et transformation romanesque de la maison chez Julien Green », in *Julien Green. Le travail de la mémoire*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), Lille, Presses Universitaires de Lille III, 2001, 172 pages, p. 58.

⁸²⁷ Julien Green, *Journal (Les Années faciles)*, cité, p. 199.

⁸²⁸ *Ibid.*.

⁸²⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 546.

⁸³⁰ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 237.

⁸³¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 571.

⁸³² *Ibid.*, p. 608.

qu'elle cherchait un refuge, Élisabeth connaît finalement la sensualité et la peur de la mort. L'escalier peut donc être un symbole sexuel, comme Jacques Petit le signale, car il est le lieu où les personnages laissent leurs pulsions se déchaîner et leurs instincts les plus vils s'exprimer. Les meurtres qui s'y déroulent sont une autre face du désir⁸³³.

L'escalier « dépend » aussi fortement du personnage qui l'emprunte. Lorsqu'Adrienne monte jusqu'à la chambre de son père, aidée du docteur, elle en ressent la douleur. Comme s'il s'agissait d'une expiation difficile, « la montée [est] désagréable »⁸³⁴, la faisant trébucher à chaque marche :

À la porte du salon elle se dégagea et, passant la première, reprit le bras du docteur pour monter l'escalier. De sa main libre elle serrait la rampe avec tant de force que le bois grinçait sous sa paume ; ses pieds trébuchaient sur les marches⁸³⁵.

Le bras du docteur devient une vraie « béquille » qui l'aide à supporter sa douleur. S'appuyer sur lui en est une image du poids dont elle décharge sa conscience. Les craquements de l'escalier sont une image de l'action expiatoire qu'Adrienne est sur le point de réaliser. Les allitérations en [r] (« bras », « docteur » « serrait », « rampe », « grinçait », « trébuchaient », « marches ») donnent une image de l'ascension pénible qu'Adrienne effectue. D'ailleurs, il est assez étonnant de voir combien toutes les montées sont associées à la douleur, si l'on exclut le côté impraticable de l'escalier. Si l'on se

⁸³³ Julien Green lui-même écrit : « ... Je hais tout cet aspect du monde. Je voudrais qu'il n'y eût pas de désirs charnels, et pourtant, c'est cela qui fait qu'on agit, qu'on fait des enfants et qu'on fait des livres. Mon plus grand péché aura été de ne pas accepter la condition humaine » (Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 1059). En effet, si le conflit chair et âme semble avoir généré la production littéraire de l'auteur, il explique aussi nombre de meurtres dans son œuvre. L'exemple le plus probant demeure celui de Joseph dans *Moïra*, tuant sous le joug de son désir physique, car le meurtre est – comme l'explique l'auteur – « l'aboutissement logique de la passion tenue en échec » (Julien Green, *Journal, Vers l'invisible*, cité, p. 272).

⁸³⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 386. La montée est aussi désagréable et hésitante pour Adrienne qui se demande plusieurs fois – lorsqu'elle monte l'escalier de l'hôtel de Montfort – si elle ne va pas partir. « Toutes deux [...] montèrent un escalier de bois blanc entre deux murs peints en vert. Comme elle montait derrière elle, Adrienne regarda les pieds de la patronne dans leurs bas de laine noire, ces chevilles énormes que chaque mouvement de la jupe grise laissait voir et elle eut de nouveau envie de s'enfuir, de redescendre doucement et de regagner la route » (*Ibid.*, p. 428). L'escalier semble clôturé et n'offrir aucune possibilité de fuite ou de demi-tour : devant la patronne bloque le trajet de la jeune fille tandis que celle-ci ne parvient pas à écouter ses envies. Comme l'écrit Pierre Sansot, « de refuge espéré, l'hôtel meublé se transforme vite en piège ou en prison ou en enfer de la ville. [...] L'hôtel meublé, sur un plan imaginaire, s'offre dans une verticalité torve. Il ne s'agit pas de la verticalité qui affirme la puissance, la volonté d'égaliser le ciel, la montagne. Le meublé grimpe [...] pour infliger aux locataires le supplice de ses méchants escaliers. [...] *La loge du patron ou du gérant* s'inscrit le long de cet itinéraire labyrinthique. [...] Le patron accueille la venue du client comme une charge et il cherche à lire en lui la faute, la médiocrité, la déchéance qui l'ont conduit jusque dans son établissement » (*Poétique de la ville*, cité, pp. 346-347). À travers ces quelques lignes de Pierre Sansot, on retrouve des passages marquants du roman, comme l'inhospitalité des logeuses (Adrienne se sentira aussi jugée et « de trop » dans l'hôtel de Montfort), ou encore l'idée de piège : elle se sent « engagée dans une espèce de labyrinthe d'où elle ne pourrait plus sortir » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 435).

⁸³⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 492.

concentre sur les épisodes montrant Adrienne ou un personnage dans l'escalier, on peut en déduire que ce dernier est associé à la faute. En effet, lorsqu'Adrienne monte à sa chambre après une sortie vespérale, elle entend les remontrances jalouses de sa sœur, puis elle accompagne son père qui veut lui faire admettre qu'elle a joué un rôle dans l'évasion de Germaine⁸³⁶, elle le tue en le poussant et enfin, elle se rend dans la chambre d'Antoine accompagnée du docteur pour avouer son meurtre. Monter l'escalier équivaut dans un certain sens à expier ses fautes, à passer « d'un mode d'être à un autre » comme l'écrit Mircea Eliade⁸³⁷. Par ailleurs, outre la culpabilité liée intrinsèquement à l'escalier, ce dernier permet « le chemin vers la réalité absolue »⁸³⁸. En effet, Adrienne, comme tout autre personnage, accède à la connaissance de soi, avec les sentiments que cela implique : angoisse, désespoir, délivrance ou au contraire assujettissement car le parricide et son aveu ne lui permettent pas une réelle libération. Certes, la folie peut être considérée comme une libération car la jeune fille lâche prise, oublie ses démons et son identité, mais il semble aussi que l'aveu la précipite dans la folie. Selon Mircea Eliade, qui évoque Julien Green, « chacun de ces modes d'être représente l'abolition de la condition humaine profane, c'est-à-dire une rupture de niveau ontologique : à travers l'amour, la mort, la sainteté, la connaissance métaphysique, l'homme passe [...] de « l'irréel à la réalité » »⁸³⁹. Aussi, l'escalier prolonge le cheminement de la pensée de l'homme, déjà commencé sur la route. Les réflexions, les rêves ou encore les désirs se chargent dans l'escalier pour aboutir à un niveau de connaissance plus intense, plaçant l'humain dans une sphère supérieure. Le voyage⁸⁴⁰ qu'accomplissent les personnages les porte à l'ascension vers la connaissance, d'un monde divin qui les amène à abandonner leur enveloppe humaine. Lorsque Louise brave les interdits et se rend dans le grenier, elle emprunte un escalier qui l'amène à approcher la connaissance des mystères de la vie :

Sans hésitation, Louise avait traversé la chambre de sa tante et gagné l'escalier qui menait aux étages supérieurs. Passant devant la chambre de Lina, lieu de mystère, elle courut le long

⁸³⁶ Les réactions de douleur sont psychologiques et physiques : « Il lui sembla que ses genoux allaient tout d'un coup plier sous elle, et elle se demanda si une chute jusque sur le marbre du corridor suffirait pour la tuer » (*Ibid.*, p. 386).

⁸³⁷ Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 2010, 252 pages, p. 70.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁸³⁹ *Ibid.*.

⁸⁴⁰ Tel est-il qualifié dans *Le Malfaiteur*, lors de la lutte de Félicie et Blanchonnet. C'est aussi le sens à donner à la pensée d'Hedwige « Des générations d'hommes et de femmes avaient monté ces degrés et elle ne put se retenir de penser à tout l'espoir et à tout l'effroi qui avaient circulé dans cet espace et dans un temps dont on avait perdu la mémoire. Qui pouvait dire qu'une femme ne s'était pas assise comme elle sur cette marche, en proie à la même inquiétude ? » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 359).

d'un petit couloir et gravit un autre escalier, raide comme une échelle, celui-là, et en haut duquel se dressait une porte barrée de deux ais et assez grossièrement peinte en rouge⁸⁴¹.

La verticalité à laquelle appelle l'image d'un escalier raide comme une échelle accentue le symbole de l'ascension de la petite fille vers une connaissance divine. Par ailleurs, elle doit traverser un couloir qui confirme l'image de passage, de transition nécessaire à son cheminement spirituel. Pour Élisabeth aussi la transition se déroule dans l'escalier de la maison de M. Lerat : « Puis M. Lerat la saisit par la main et lui fit monter avec lui un bel escalier dont les longues marches de pierre se déployaient comme un éventail. Au repos de l'entresol, il attira la petite fille dans l'embrasure d'une fenêtre qui donnait sur la cour d'honneur »⁸⁴². Cette transition accentue l'idée de refuge⁸⁴³ : M. Lerat prend la petite fille sous son aile comme l'indique le geste paternel de la tenir par la main ainsi que la structure verbale « lui fit monter » qui met l'accent sur le rôle paternel qu'il embrasse en l'accueillant. Les marches qui se « déploient » semblent inviter Élisabeth à monter et à se réfugier dans la maison, tandis que le « repos de l'entresol » permet à M. Lerat de prendre un peu de courage avant d'affronter son épouse.

Toutefois les apparences de somptuosité sont trompeuses. Par exemple, l'escalier dans le château de Chanteleu, tout aussi fastueux soit-il, est le miroir de l'emprisonnement de Louise :

Elle fit un geste de tête à Marthe Réau qui prit la fillette par la main et toutes deux se dirigèrent vers une porte s'ouvrant sur un magnifique escalier dont les ferronneries d'un siècle antérieur au château imitaient les caprices d'un rosier grimpant. Un tapis vert mousse recouvrait les longues marches de bois ciré, étouffant le bruit des pas de telle sorte que ces deux personnes montaient dans le plus profond silence, un peu comme des fantômes⁸⁴⁴.

Marthe Réau prenant Louise par la main est l'illustration de la séquestration exercée par les adultes sur Louise. De plus, les ferronneries qui imitent un rosier indiquent qu'il faut se méfier de la beauté du lieu : derrière tant de somptuosité se cache un monde où l'enfance est convoitée et salie. Mais l'image est double puisque le rosier peut représenter l'enfant, par sa jeunesse et sa régénération, qui elle aussi va s'accrocher au lieu et ne faire qu'un avec son décor. La description est complétée par le champ lexical de la

⁸⁴¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 303.

⁸⁴² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 452.

⁸⁴³ Gaston Bachelard voit en l'escalier un prolongement de la maison intime : « Parfois quelques marches suffisent pour *creuser* oniriquement une demeure, pour donner à une chambre un air de gravité, pour inviter l'inconscient à des rêves de profondeur » (*La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, cité, p. 105).

⁸⁴⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 422.

nature et l'assimilation du tapis à de la mousse qui suggère que le temps agira pour la séquestration de la jeune fille, mais aussi que derrière cette douceur se cache un monde d'ogres. D'ailleurs, l'étouffement de Louise est annoncé par l'étouffement de ses pas sur ce tapis, tandis que la comparaison à des fantômes indique que des générations de jeunes filles sont passées par là et que Louise peut subir le même sort. Le danger est bel et bien présent de partout.

Telle est la raison pour laquelle nombreux sont ceux qui n'agissent pas de la même façon dans ce lieu. Félicie par exemple, pourtant assimilée à une souris, être effacé et dominé, se permet de gifler la hautaine Ulrique, qui représente tout ce à quoi la couturière n'aura jamais droit.

Arrivée là, elle se jeta sur la rampe qu'elle saisit à deux mains et [...] elle monta tout doucement en faisant : « Hop ! » à chaque fois qu'elle levait le pied. De cette façon elle gravit la moitié du premier étage et se trouva enfin devant le grand Hermès bouclé qu'elle n'avait jamais osé regarder en face, car il faut dire qu'il était complètement nu, mais ce jour-là, Félicie se sentait tout autre et d'un geste hardi elle ajusta son lorgnon pour examiner l'œuvre d'art. [...] Ce fut alors que passa Ulrique, entre le dieu grec et la couturière, de ce pas silencieux et hautain qui semblait le pas d'une statue en marche. [...] sans doute ne vit-elle pas la petite personne vêtue de noir qui s'appuyait à la rampe. Et tout à coup, la chose inexplicable se produisit : Félicie leva une main molle et atteignit Ulrique à la joue⁸⁴⁵.

La description des deux femmes met en relief leur différence flagrante. Tandis qu'Ulrique, droite, hautaine, est assimilée à une statue par sa stature, son élégance, sa pédanterie, la couturière n'est qu'une « petite chose », invisible malgré sa présence, qui ne fait qu'assister à la vie des autres sans y prendre part. Meuble parmi les meubles, elle est la plus misérable parmi la grandeur des statues. Alors qu'Ulrique est droite, Félicie est molle, sans confiance. Ayant un peu bu, elle ose enfin regarder une statue qui la mettait mal à l'aise par sa nudité, et se complaît à rire devant elle. Par ce rire dédaigneux, elle réalise ce qu'elle accomplit plus tard devant Ulrique : une indifférence totale de l'autorité, une bravade insolente. La gifle qu'elle ose donner à Ulrique montre bien qu'elle abandonne son identité dans cet escalier, quand bien même sa gifle est « molle », et que son regard sera plein d'épouvante après son geste de défi. Plus tard, la même réaction de révolte agitera la couturière face à Hedwige :

Évitant le grand escalier de marbre et la lumière trop vive de sa lanterne, elle s'engagea dans un couloir au bout duquel se trouvait l'escalier plus ancien dont les marches de bois montaient à sa chambre, mais il faisait tellement sombre qu'elle [Hedwige] heurta

⁸⁴⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 267.

quelqu'un et ne put retenir un léger cri de frayeur. C'était la couturière qui se confondit en excuses. [...] Elle parlait plus vite que qu'habitude et la jeune fille s'écarta d'elle, la main sur la rampe, prise d'un dégoût subtil qu'elle ne s'expliqua pas tout d'abord. [...] Dans l'ombre elle fit entendre un rire de vieille enfant sournoise. Ce fut alors qu'Hedwige se rendit compte qu'elle sentait l'alcool. « C'est bien, fit-elle. Laissez-moi passer. – Oh, Mademoiselle fait la fière elle aussi, comme sa cousine Ulrique, reprit la couturière en s'appuyant au mur⁸⁴⁶.

Alors que l'escalier de marbre donnait à la révolte de la couturière un côté mégalomane, le simple escalier de bois dans lequel advient son second mouvement de révolte indique que celle-ci est plus franche, plus sûre que la précédente. En effet, Félicie continuera à interpeller Hedwige qui monte les marches, tandis que devant Ulrique son comportement prouvait que la révolte n'en était qu'à son début. Plus sûre d'elle-même, plus effrontée, la couturière a acquis une maturité qui laisse présager sa réussite. Contrairement aux autres personnages frustrés, tels Jean ou Hedwige, elle se révolte et les met face à la vérité, même difficile à entendre, d'autant plus qu'elle est en position de juge malgré sa position inférieure dans l'échelle sociale. L'ascension lente d'Hedwige annonce qu'elle affronte la réalité avec peine et que cette réalité bouleversera son intimité : c'est à sa chambre que mène tout droit l'escalier⁸⁴⁷, symbole de l'intimité par excellence. Le bouleversement a souvent lieu dans l'escalier : par exemple, Félicie informe Hedwige de la relation entre Jean et Dolange, ce qui fera basculer sa vie entière. De même, les habitants de l'hôtel ne rencontrent Jean « que dans l'escalier en pas de vis qui menait à sa chambre »⁸⁴⁸. L'image est probante et suggère un changement, un développement axial dans sa personnalité. Le personnage est centré sur lui-même, accomplit un travail sur sa personne comme le confirme sa confession. Mais il suggère aussi l'ambiguïté de cet homme attiré par les hommes, puisqu'il « appartient à cet entre-deux qu'est l'escalier »⁸⁴⁹.

Enfin, l'escalier entraîne naturellement l'image de la chute⁸⁵⁰, image terrifiante qui renvoie à « la descente, la chute, le retour au terre à terre et même au monde

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 405.

⁸⁴⁷ « Sans répondre, Hedwige gravit les quelques marches qui la séparaient de sa chambre dont elle ouvrit aussitôt la porte » (*Ibid.*, p. 407).

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁴⁹ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 149.

⁸⁵⁰ « Que l'escalier de Fontfroide apparaisse aussi à l'héroïne dans une étrange perspective catamorphe ne nous étonne guère dans cette œuvre où la valeur tragique de l'escalier a été maintes fois commentée y compris par Mircea Eliade [...]. Sur le plan dramatique, ce lieu central de Fontfroide joue dans la suite du roman un rôle plus que jamais maléfique, puisque c'est là que Serge tue monsieur Agnel » (Michèle Raclot, « Une approche herméneutique de *Minuit* », cité, p. 29). L'escalier est clairement lié à la notion de chute, capitale dans cette œuvre, qui trouve sa résonance dans d'autres œuvres telles que *Adrienne Mesurat* ou *Le Mauvais Lieu*. En effet, ce gouffre qui appelle le personnage est à voir comme le symbole du péché mais aussi comme l'attrance trouble pour la mort et son inadaptation au monde terrien. Le personnage tend vers

souterrain »⁸⁵¹. Aussi, l'escalier de Fontfroide contribue à donner au lieu un aspect fantastique⁸⁵² et angoissant : « Comme ils atteignaient le palier du deuxième étage, ils s'arrêtèrent. Penchée sur la rampe, la jeune fille jeta un coup d'œil dans le vide. La lampe du vestibule éclairait faiblement le grand puits noir où l'escalier en spirale se dressait comme une bête sortie de l'abîme »⁸⁵³. Le vertige de la jeune fille est mis en valeur par le terme « vide » qui laisse aussi entendre la précarité de sa condition. En effet, son origine est indéterminée à cause de l'obscurité et de l'infinité apparente du néant, ce qui est une image de la condition d'Élisabeth : elle non plus ne sait où elle va et sa vie à Fontfroide est entourée de flou et de mystère. Le gouffre l'appelle, « grand puits noir » qui concentre en lui-même les images négatives du secret et de la dissimulation de la vérité. En effet, la lampe, qui pourrait être l'image de la clairvoyance humaine a du mal à éclairer le fond de l'escalier. L'abîme, dont l'étymologie indique qu'il désigne ce qui est « sans fond », met en valeur le flou qui concerne le futur de la fillette et annonce que tout est lié, dans cette demeure, au monde de l'indistinct. Mais aussi « l'abîme, le gouffre et la chute sont des symboles qui traduisent dans ces romans les frémissements de la peur, l'inconscient, les limites et le mal de l'intériorité humaine, le sens de la mort »⁸⁵⁴. En effet, les oiseaux empaillés qu'elle imagine tourner dans l'escalier révèlent son désir d'élévation pour l'instant impossible, son angoisse, mais aussi son ennui. Contrainte à laisser aller son imagination, la jeune fille et les hôtes sont sans but précis et doivent faire avec le vide qui est ancré en eux-mêmes, comme si la maison, symbole de l'intériorité, construite sur un abîme, symbole du vide intérieur, était le miroir de leur condition. Par ailleurs, la bête à laquelle est comparé l'escalier symboliserait – sous une lumière plus psychologique – toutes les pulsions négatives qui se manifestent sous un aspect effrayant, autrement dit le passé maternel qui jaillit à la surface, et qui attend, tapi comme M. Edme à l'apparence débonnaire, de corrompre et pousser Élisabeth à connaître la même fin que sa mère. L'idée

autre chose, l'ailleurs, un monde qui abandonne les illusions du monde terrien, donne un sens à sa vie et offre une solution à son étrangeté.

⁸⁵¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, pp. 413-414.

⁸⁵² Julien Green lui-même applique cet adjectif à *Minuit* : « L'éclairage est un élément capital de la vision fantastique. Dans *Minuit* il y a du réel, mais dans un éclairage d'ambiguïté qui en fait du fantastique. Dans *Adrienne Mesurat*, la scène de l'escalier tient du vrai et, en égale mesure, du fantastique, grâce à l'éclairage, grâce surtout à la nuit » (Julien Green, cité in Rodica Pop, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », in *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, 258 pages, p. 114). On pense, à propos de *Minuit*, à cette scène de l'escalier, particulièrement frappante quant à la dissociation de la réalité et à l'emploi ombre / lumière.

⁸⁵³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 511.

⁸⁵⁴ Ornella Pes, « Paysages et intériorité : la terre, l'eau, l'air », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 63-94, p. 84.

de la mort est là : « Passé un certain âge, la vie est un escalier qu'on descend à reculons parce qu'on ne peut voir »⁸⁵⁵.

Green prit conscience de la récurrence du thème de l'escalier maléfique et nota dans son *Journal* : « Dans tous mes livres, l'idée de la peur ou de toute autre émotion un peu forte semble liée d'une manière inexplicable à un escalier [...]. Enfant, je rêvais qu'on me poursuivait dans un escalier, ma mère a eu les mêmes craintes dans sa jeunesse. Il m'en est peut-être resté quelque chose »⁸⁵⁶. Dans son article intitulé « La philosophie de l'escalier »⁸⁵⁷, l'auteur explique la genèse du leitmotiv de l'escalier comme lieu de l'angoisse. Il explicite l'histoire que lui racontait Mme Green : dans une maison où elle passait sa jeunesse, à Savannah en Géorgie, elle devait prendre un escalier pour se rendre dans sa chambre, où « il lui semblait toujours que quelqu'un la suivait en marmonnant à son oreille »⁸⁵⁸. Pour rajouter à cette ambiance déjà fantastique, elle expliquait à son fils que « la maison était construite sur l'emplacement d'une vieille prison où l'on avait pendu pas mal de criminels »⁸⁵⁹. Le lecteur comprend mieux l'importance de ce thème et combien le vécu de l'auteur l'a aidé à écrire les peurs des personnages. L'ambivalence de l'escalier en fait un symbole du bien et du mal dont son ascension « comporte un mouvement de rapprochement à une réalité absolue dans le bien comme dans le mal et déclenche inévitablement un sentiment ambivalent de peur et de joie, de fascination et de terreur »⁸⁶⁰. Le danger qui est étroitement lié au lieu est une image de la vie troublée des personnages : ils sont un danger pour eux-mêmes car ils ne réussissent pas à « rester en eux ». La personnalité qui se révèle alors naît de la tension entre ce qu'ils voudraient être, ce vers quoi leur âme tend, et ce qu'ils sont réellement et qui les enlève. Aussi, la demeure, là où les choses demeurent désespérément immobiles est, sous l'impact de l'ennui des personnages, un refuge ainsi qu'une prison intérieure et extérieure. Par son caractère intime et clos, elle évoque l'idée de la mère qui régit, nourricière mais aussi exclusive, le lien entre chaque pièce, autrement dit entre chaque organe, permettant ou empêchant le personnage de se construire. C'est cette restriction physique et mentale qui est le signe que le personnage ne réussit pas à se construire en dehors de son ennui qui appauvrit son identité et assèche son être entier. Comme la mère, la maison se caractérise par son

⁸⁵⁵ Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, in *Œuvres complètes IV*, cité, 14 février 1942, p. 638.

⁸⁵⁶ Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, 4 avril 1933, cité, p. 236.

⁸⁵⁷ Julien Green, « La philosophie de l'escalier », in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1146-1148.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 1146.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 1147.

⁸⁶⁰ Daniela Fabiani, *Erranza e scrittura. Julien Green e le forme narrative brevi*, cité, p.148.

indissociabilité, d'où la relation exclusive que le personnage lui consacre. La maison est donc le prolongement de l'antre maternel.

Chapitre III – L’espace envoûtant du Mal :

Intérieur ou extérieur, l'espace ne laisse aucune place au protagoniste. Son oppression est avérée et il n'a pas d'autre choix que de se laisser dominer et de céder face au pouvoir qui l'opprime. La vie est annulée dans l'espace intime du personnage, au profit de la mort. Dans cet espace rendu clos par les interdictions familiales et les limites de son être, le personnage ne parvient pas à esquiver la confrontation dramatique avec lui-même, qui lui révèle son aliénation et sa déréliction. L'attente désespérée d'une autre existence est anéantie par la monotonie et la pesanteur d'une durée intérieure fixe. Aussi, le personnage greenien ne parvient à trouver la liberté d'agir, révélation de son propre néant.

1 - Une atmosphère en clair – obscur :

Si Julien Green a finalement abandonné une carrière artistique, il a conservé une trace de ses visites au Louvre et de sa sensibilité artistique, empreinte qu'il imprime par touches à ses œuvres. En effet, il note dans son *Journal* : « Il n'y a pas de couleurs dans mes livres, il n'y a que du blanc et du noir, des effets de lumière et d'ombre, mais ce sont les livres d'un homme qui voudrait savoir dessiner avec force »⁸⁶¹. Le cadre est posé et vient illustrer la méthode de travail visuelle que l'écrivain applique⁸⁶² et qui lui permet de donner plus de force évocative à ses descriptions. Cette atmosphère en clair-obscur a son importance et ce n'est pas un hasard si elle est liée à l'ennui. Dans l'ennui, ce qui manque au sujet, c'est la « vie intérieure » que Suzanne Valladon, la mère du peintre Utrillo, conseillait d'avoir à son enfant qui s'ennuyait. Sans imagination, le sujet s'appauvrit et est comme privé d'air. Pensons également à la mélancolie dont Claude Galien écrivait que la bile noire provoquait des vapeurs qui montaient jusqu'au cerveau, responsables des hallucinations des malades de mélancolie. L'image paraît donc inextricablement liée à

⁸⁶¹ Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, (1935-1939), [1939], *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 355-516, p. 416.

⁸⁶² Nous savons que l'auteur part d'une photographie ou d'un tableau qui l'aide à écrire la totalité de ses œuvres. Aussi écrira-t-il, « sans l'image préliminaire, il ne peut y avoir de roman » (Julien Green, *Journal, L'Avenir n'est à personne*, (1990-1992), Paris, Fayard, [1993], 439 pages, p. 261). De même, « pour pouvoir commencer un livre, il me faudrait un objet à regarder, une image que je pourrais placer devant moi et à laquelle je pourrais me référer. Ainsi, pour *Mont-Cinère*, j'avais une photographie d'intérieur, prise à Savannah dans une maison inconnue, vers 1880 [...]. Je crois que presque tous mes personnages sont sortis de cette pièce » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, 18 avril 1932, p. 168). Il poursuit en expliquant que pour *Adrienne Mesurat* il avait « sous les yeux la photographie d'une peinture d'Utrillo » (*Ibid.*, p. 168). Enfin, il revient en 1962 sur l'importance de l'image pour lui : « Avant la guerre, racontait Julien Green, « je prenais beaucoup de photos d'intérieur, avec toutes sortes d'éclairages, de longs temps de pause [...]. J'aimais surtout photographier les pièces vers la tombée de la nuit. Cela a confirmé certaines idées que j'avais sur le mystère du clair-obscur. J'essayais de voir avec les photos ce que je voyais en écrivant. Mes photos étaient des photos de romancier. Quelques-unes même étaient de petits romans » (Claude Bonnefoy, « Des écrivains chasseurs d'images. Que photographiez-vous ? La photographie vous sert-elle pour ce que vous écrivez ? », *Arts*, 14-20 novembre 1962, in *Œuvres complètes III*, cité, pp. 1516-1517).

l'ennui et au comportement mélancolique des personnages, dont nous avons déjà décrit la décoloration du monde intérieur. Nous avons aussi déjà étudié le lien entre ennui et brouillard, qui est le phénomène le plus évident concernant la décoloration du monde de l'« ennuyé ». En effet, l'appauvrissement de l'intérêt pour le monde extérieur se traduit visuellement par le brouillard. Nous pourrions, comme Félicité l'explique à sa maîtresse, Emma Bovary, dire du personnage ennuyé que « son mal [...] [est] une manière de brouillard qu'[il] [a] dans la tête »⁸⁶³.

a) L'ombre : la projection de l'intériorité :

Tels les personnages des peintures de Georges Seurat, les protagonistes greeniens surgissent souvent de l'ombre et vivent exclusivement dans une atmosphère sombre. La pièce où cousent Emily et Mrs. Fletcher « était haute et sombre ; le jour y pénétrait mal à cause de la disposition des draperies de peluche foncée qui cachaient à moitié les deux grandes fenêtres »⁸⁶⁴ et est parlante quant à l'étouffement que peut éprouver la jeune fille. La lumière n'entre pas directement et est obscurcie par des rideaux épais, lourds qui illustrent le repli sur soi de l'« ennuyé », se terrant chez lui à l'abri du monde extérieur qu'il veut tenir à distance. Rester dans l'obscurité est une manière de se protéger d'autrui, dans une enveloppe qui rappelle le ventre maternel. Adrienne, qui est de plus en plus affectée par sa folie, reste seule dans le salon, fait quelques pas et regarde autour d'elle sans paraître néanmoins voir les objets qui l'entourent : « il faisait de plus en plus sombre ; cependant elle ne songeait pas à allumer la lampe »⁸⁶⁵. Le lecteur a l'impression que la jeune fille cherche à revenir à l'antre maternel en s'enfermant ainsi, dans l'obscurité, mais aussi en elle, et que cette errance finale sur la route est une tentative de retour vers la mère, comme si le désinvestissement filial ne s'était pas accompli. En effet, Adrienne semble, comme la plupart des « ennuyés » mélancoliques de Green tels Emily ou Hedwige, chercher cet objet d'amour disparu auquel elle est tant attachée mais qu'elle ne parvient pas à nommer⁸⁶⁶. Cette zone d'ombre en elle est à assimiler à son ennui. D'ailleurs, le retour vers l'antre maternel semble l'unique solution qui s'offre à la jeune

⁸⁶³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité, p. 174.

⁸⁶⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 73.

⁸⁶⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 515.

⁸⁶⁶ Otto Fenichel donne une définition parlante de l'ennui, il compare l'ennuyé à une personne qui ne se rappelle plus un nom, c'est-à-dire qui recherche un objet bien précis sans le savoir. C'est aussi l'image que donne Fernando Pessoa : « Je suis comme un homme qui chercherait distraitemment quelque chose et qui, entre la quête et le rêve, aurait oublié ce qu'il cherchait » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 91). Tous les personnages sont en quête de quelque chose ou quelqu'un, mais cette quête est désespérée et vaine et les ramène sans cesse au vide ancré en eux.

filles. Alors que la nuit est épaisse, « seule la route se voyait dans l'ombre »⁸⁶⁷, comme si sa libération lui était encore une fois dictée et sa liberté de choisir ôtée. Même attitude pour Emily : alors qu'elle souhaite rédiger une lettre à elle-même, elle s'enferme à clef dans sa chambre, puis « ferm[e] sans bruit les volets de la fenêtre, tir[e] les rideaux qu'elle épingle[e] par précaution, et rallum[e] sa bougie »⁸⁶⁸, posture mélancolique par excellence car il s'agit de créer un mur infranchissable entre soi et le monde, vu comme agression. Un tableau identique est formé par Ulrique :

Une petite lampe posée sur la table éclairait juste les mains de la jeune femme et le bas de son visage, car un abat-jour opaque emprisonnait la lumière qui heurtait le plafond sans atteindre les murs. Des meubles brillants comme du métal laissaient deviner leurs contours dans la pénombre et l'on distinguait, vaguement reflété dans une glace noire, le moulage d'une tête aux cheveux bouclés⁸⁶⁹.

Nous faisons référence à Georges Seurat en début de partie : ici, la description pourrait tout à fait faire référence à *La lampe*⁸⁷⁰, dépeignant une personne dont on ne voit qu'une partie du visage, mais dont on devine un regard chargé de tristesse. La posture d'Ulrique rappelle celle des mélancoliques si souvent représentés en peinture⁸⁷¹. L'ennui suinte de cette atmosphère cloisonnée. La focalisation de la lumière sur les mains et son bas de visage ôte au personnage sa volonté – la tête étant le siège du mental – ce qui rappelle l'« ennuyé » impuissant et aboulisque. La brillance dont se parent les meubles et la glace mettent en lumière l'importance accordée par Ulrique à l'apparence, et donc sa vanité, qui ne peut que provoquer son ennui puisque se basant sur un vide. La comparaison de la jeune femme à un moulage évoque l'immobilité qui touche les « ennuyés » ainsi que la perte de tout élan vital : le personnage est figé, dans l'attente. Le

⁸⁶⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 519.

⁸⁶⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 154.

⁸⁶⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 235-236.

⁸⁷⁰ Composé vers 1883.

⁸⁷¹ Toute une génération d'artistes figurent le mélancolique dans cette posture, jusqu'à en faire le motif de la « tête penchée ». Cette attitude découle peut-être de la Renaissance où la mélancolie était exaltée : le mélancolique était celui qui était capable de pénétrer la vérité de l'homme et de l'univers. Lié à la planète Saturne, la plus éloignée de la Terre, le mélancolique se détache des choses terrestres à force de réflexion. Aussi, cette attitude réflexive se note dans la célèbre gravure de Dürer ou dans le tableau du peintre flamand, *Saint Jean-Baptiste au désert*, qui évoque toujours le savoir du mélancolique se détachant des hommes par ses connaissances. De même chez De Gheyn, *Melancholicus* ou Domenico Fetti avec *La Malincolia*. Ces peintres mettent aussi en relief la conscience exacerbée du mélancolique du rien qui l'entoure, dans un exceptionnel regard aigu sur la réalité. Bien que positive, cette posture « dit la présence aggravée du corps, l'absence de l'esprit », selon Jean Starobinski (*La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1997, 94 pages, p. 48), remarque qu'il tempère en citant les dérivations du latin au français : « *Pencher* est issu de *pendicare*, fréquentatif de *pendere*. Quant à *penser*, à travers *pensare*, il dérive de *pensum*, participe passé de *pendere* » (*Ibid.*). L'esprit est bel et bien présent, et prend le pas sur le corps, provoquant bien souvent une aggravation de l'ennui.

visage indéfini, dévoilé par la vague réflexion d'un miroir mime le brouillard qui entoure les choses et les êtres. Enfin, le parallèle avec Seurat se confirme. Dans cette description, les objets et le personnage sont dévoilés par – si l'on s'en tient à la technique du peintre – des traits noirs qui découpent les formes dans un savant clair-obscur, dont le halo est l'émanation de leur tristesse existentielle. Par ailleurs, le visage d'Ulrique, « coupé » par la lumière, fait penser à la lampe dessinée en réserve, c'est-à-dire grâce à la feuille laissée blanche et aux traits noirs dévoilant la forme de la lampe. De cette manière, c'est l'ennui qui dévoile les personnages et leur identité, et non le contraire. Les personnages sont faits par le vide qui est en eux, et qui dans un certain sens les construit et les révèle. C'est à la lueur de ce vide que les personnages vont agir. Pour continuer ce parallèle pictural, le lecteur retrouve dans la dernière partie du roman une posture mélancolique⁸⁷² : Hedwige se contemplant, assise à sa coiffeuse, telle un modèle de Georges de la Tour :

Dans sa chambre, elle tira les rideaux de sa fenêtre, ôta posément son chapeau et s'assit à sa coiffeuse. [...] Où était la vieille femme qu'elle avait cru voir ce matin dans cette glace ? Une jeune fille aux traits agréables lui souriait à présent [...] Quelle étrange idée de se regarder dans la pénombre ! Elle y voyait cependant et ce clair-obscur l'embellissait, donnait de la profondeur à ses yeux⁸⁷³.

Le repli sur soi se note par les rideaux tirés, coupant la jeune fille du monde extérieur, tandis que les deux visages antonymiques dont elle est caractérisée illustrent toute l'ambiguïté de son ennui. Aussi, son repli sur soi se mêle à son désir d'aller vers autrui ; d'où immobilité et action, amour et haine.

Il est par ailleurs évident que l'obscurité provoque la peur des personnages, identique à celle de l'auteur⁸⁷⁴ lorsqu'il devait affronter les ténèbres de l'escalier pour monter se coucher ou rester seul dans son lit. Élisabeth aussi connaît cette peur, qui est une peur de l'inconnu, lorsqu'elle doit traverser le couloir pour se rendre dans sa chambre : « Le couloir était vide. À la lueur qui éclairait la partie reculée de ce boyau, elle aperçut l'intérieur de sa chambre [...]. Un coup d'œil lui suffit pour comprendre qu'elle n'aurait jamais le courage de gagner ce lit qu'elle entrevoyait dans l'ombre, ni même de

⁸⁷² Gertrude a la même attitude, mimant l'immobilité des êtres englués dans leur ennui, tels des statues : « Au milieu du salon, superbe à voir dans le clair-obscur de la lampe mauve, Gertrude se tenait debout, le visage impassible » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 404).

⁸⁷³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 371.

⁸⁷⁴ Il confesse dans son *Autobiographie* : « À six ans et plus, j'avais une horreur de l'obscurité qui ne peut se décrire. Si j'ai connu la peur, c'est bien de là qu'elle m'est venue. Ce qu'il y avait de plus merveilleux au monde, quand je me trouvais au lit, dans le noir, c'était l'apparition d'une bougie allumée éclairant le visage de ma mère » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 696).

franchir le seuil de cette pièce afin d'y chercher une lampe, des allumettes »⁸⁷⁵. Les allumettes allumées, sa peur augmente à cause des ombres qui peuplent sa chambre :

elle déplaça cette lumière qui lui montrait la pièce sous son aspect le moins rassurant. Au plus léger mouvement de la flamme, des ombres se promenaient sur toute la surface du plafond. [...] Elle ferma les paupières et les rouvrit aussitôt : [...] elle préférerait surveiller cette demi-obscurité suspecte où s'agitait vaguement quelque chose [...]. Tout devenait insolite dans cette lueur d'incendie qu'une simple chandelle jetait sur les murs⁸⁷⁶.

Une « réalité fantastique »⁸⁷⁷ se dégage de cette scène, où la protagoniste est entourée d'ombres mystérieuses, accroissant sa peur de l'inconnu et l'invitant à porter un autre regard sur le réel, à avoir « l'esprit tourné vers ce monde intérieur qui naît avec l'ombre »⁸⁷⁸. Marie-Thérèse dans le *Visionnaire*, fait une remarque qui pourrait être celle d'Élisabeth : « il me sembla que j'allais découvrir l'aspect secret des choses, celui qu'on entrevoit en rêve, mais qu'on oublie au réveil »⁸⁷⁹. Une vie mystérieuse palpite dans la chambre d'Élisabeth et puise sa vitalité dans les objets inanimés qui la meublent. La jeune fille est encore en dissonance avec le mode de vie à Fontfroide, car, si M. Agnel affirme que « l'obscurité était une chose excellente et qu'elle plaisait à tout le monde »⁸⁸⁰, elle est souvent décrite tâtonnant dans l'obscurité pour trouver sa place, ou effrayée par les ténèbres. La réalité qu'elle entrevoit dans ce rêve est une illustration de ce que l'auteur rédigea en guise de préface au roman : « Quelque chose qu'il ne comprend pas s'est éveillé chez cette victime de notre monde atroce, il a pressenti l'existence de tout un univers inconnu, et il demeure interdit comme un homme que vient d'effleurer le surnaturel »⁸⁸¹. La maison dans laquelle arrive la jeune fille est « un théâtre d'ombres »⁸⁸² où les ombres sont des illusions de réalité et où les personnages qui l'entourent semblent aussi évanescents que la réalité : pour certains, elle ne connaît que leur ombre, tandis que pour d'autres (comme M. Bernard) l'ombre déforme leur silhouette : l'« énorme silhouette

⁸⁷⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 513.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 531.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 611.

⁸⁷⁸ Julien Green, *Épaves*, cité, p. 155.

⁸⁷⁹ Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 238. Éliane dans *Épaves* se fait la même réflexion à propos de l'apparence diurne des choses : elle est frappée par le « caractère insolite que prend le monde extérieur à certains moments de la nuit » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 159). Ces réflexions attribuent aux choses une existence propre, à l'instar des objets qui ont un rôle actif et indépendant de l'homme dans *La Nausée* de Sartre. Le monde qui se transforme dès lors que viennent fermés les volets et allumée une bougie est l'indice d'un mystère que les personnages touchent ou entrevoient pour certains et qui représente un espoir de fuite hors d'un monde bien trop matériel pour eux.

⁸⁸⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 540.

⁸⁸¹ Julien Green, *Préface*, 12 janvier 1936, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1430.

⁸⁸² Edith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 526.

à deux têtes »⁸⁸³ du personnage met en avant sa duplicité et crée une rupture entre réel et perception.

En revanche, l'obscurité semble, même appréciée par les personnages, étouffer ceux-ci. En effet, alors que Gertrude et Gustave se disputent la garde de Louise, Gertrude est prise d'un malaise face aux « larges épaules [de son frère qui] cachaient le faible reste de lumière hésitant derrière les voilages »⁸⁸⁴. Dépourvue devant la vérité que son frère ose lui dire, c'est-à-dire sa haine de la petite fille provoquée par la découverte d'un amour incestueux pour elle, Gertrude se sent « comme une bête prise au piège [...] dans la nuit qui descendait à présent autour d'eux »⁸⁸⁵ et qui crée un espace cloisonné, sans possibilité de fuite face à une réalité effrayante. Si Gertrude « aim[e] mieux les entretiens dans les ténèbres »⁸⁸⁶, il est évident que cela indique sa peur d'être découverte, dévoilée par un interlocuteur peu naïf comme son frère. De même, Ariane s'enlise dans un salon sombre, révélant une âme embrumée dans les souvenirs pour laquelle la réalité est très lointaine et qui cherche à fuir cette réalité présente. Lorsqu'apparaît Émile, cette dernière peine à le reconnaître : « Tout à coup un homme se tint devant elle, et elle lui jeta un regard apeuré. Il faisait trop sombre pour qu'elle distinguât son visage et elle ne reçut d'abord que l'impression d'un monsieur vêtu avec une sorte d'élégance banale... »⁸⁸⁷. Le présent est mis à distance, comme l'indique la locution « tout à coup » qui rompt avec le déroulement monotone du quotidien d'Ariane. Son regard apeuré est l'indice qu'elle a perdu pied sur le réel et ne parvient plus à créer des liens de cause à effet entre les actions. Les substantifs « homme » et « monsieur » confirment la distanciation du personnage engloutie dans un monde imaginaire dont l'ombre est le meilleur des refuges parce qu'il lui assure la protection du rêve d'amour, mais l'enferme encore plus dans la séquestration d'un monde à part. Par la chaleur et l'inaction pesante des mois d'août, Mme Nasse est également enfermée dans la pénombre de son ennui : « il fait tellement sombre »⁸⁸⁸ qu'elle ne voit pas Rodolphe arriver et est contrainte de vivre « dans la pénombre »⁸⁸⁹ pour éviter le plus possible la chaleur. Cet enfermement contraint est un parallèle avec l'enfermement de la petite-fille convoitée par les deux adultes, l'ogresse Mme Nasse ainsi que l'éphèbe Rodolphe, qui prouve que les bourreaux ne font que répéter – avec un sadisme croissant –

⁸⁸³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 536.

⁸⁸⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 390.

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 391.

⁸⁸⁷ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 621.

⁸⁸⁸ Julien Green, *Histoires de vertige (La petite-fille)*, cité, p. 622.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 623.

sur autrui les malheurs vécus. Tel est aussi le cas de Brochard qui privilégie l'obscurité à la lumière, à cause de sa peur de l'autorité et sa mauvaise conscience : « L'ombre descendait sur la ville et les réverbères s'allumaient dans la rue comme pour le surveiller. Il hésitait à fermer les volets, parce que c'était l'annonce de l'interminable traversée du désespoir nocturne avec ses insomnies coupées de rêves immondes »⁸⁹⁰. Alors que la nuit est synonyme d'insomnie et de culpabilité, l'obscurité, par son caractère flou et indéterminé, permet au personnage de jouir d'une courte tranquillité parce qu'il se sait à l'abri de tout jugement et de toute figure de l'autorité. En outre, le personnage ennuyé voit souvent son décor se transfigurer sous l'effet d'un éclairage différent. Tel est, par exemple, le cas de Gertrude qui déambule chez elle en pleine nuit à la lueur des réverbères extérieurs. Par un subtil jeu de lumière, le mobilier se dévoile et se pare de brillances jusqu'ici inconnues, qui donnent un sentiment d'étrangéité au personnage.

Il n'était pas nécessaire d'allumer pour trouver son chemin. De la rue, en effet, un réverbère projetait au plafond une lueur diffuse que tamisaient les rideaux de tulle et sur la blancheur de ce voile se dessinaient indistinctement des branches d'arbres que la brise nocturne inclinait et relevait avec lenteur. [...] Il fallait quelques minutes pour s'habituer au clair-obscur, voir surgir d'un lac de ténèbres la table ronde et les fauteuils dans leurs housses fantomatiques, puis les cadres luisants des tableaux et la lourde desserte aux ornements de cuivre. Ce décor familial devenait étrange aux yeux de Gertrude. Il lui semblait alors qu'elle le contemplait d'un autre monde, un peu comme un revenant qui se promènerait en secret parmi les choses qu'il avait connues sur terre⁸⁹¹.

La brillance irréaliste des meubles donne à la pièce une apparence mystérieuse, fantastique⁸⁹². Le substantif « lac », l'adjectif « luisants », et le complément du nom « cuivre » mettent en lumière un jeu d'éclairage qui illumine les choses et leur confère un aspect particulier, presque suspect puisqu'inconnu. C'est alors que le décor devient un lieu mystérieux où même un miroir reflète « la silhouette immobile de cette femme en blanc »⁸⁹³ qui devient fantomatique. Car c'est ainsi qu'elle est caractérisée : son impression de venir d'un autre monde et de se promener sans être vue donne une idée de

⁸⁹⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 441.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 297.

⁸⁹² Même ambiance plus loin : « Dans cette pièce obscurcie par plusieurs voilages, les meubles sous leurs housses blanches faisaient songer à des fantômes de chaises et à des fantômes de fauteuils, impression rendue plus forte encore par le profond silence qui régnait entre ces murs » (*Ibid.*, p. 368). Ce glissement de la réalité à l'irréalité sous l'effet d'une lumière crépusculaire fait penser à ce passage de *Voyages, France et Belgique* de Victor Hugo : « J'ai toujours aimé ces voyages à l'heure crépusculaire. C'est le moment où la nature se déforme et devient fantastique. Les maisons ont des yeux lumineux, les ormes ont des profils sinistres ou se renversent en éclatant... les javelles et les gerbes debout dans les champs au bord du chemin vous font l'effet de fantômes assemblés qui se parlent à voix basse... », cité par Annette Tamuly (*Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 68).

⁸⁹³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 297.

son étrangeté au monde qui l'entoure, même familial. L'être ennuyé n'a pas sa place dans ce monde : exilé, il ne connaît que la solitude et sa propre réalité ; même la maison dans laquelle il se terre, se croyant à l'abri, ne fait qu'accentuer son mal et contribuer à la perte de son identité. Si Gertrude cherche un refuge, cette attitude dénote un retour à l'antre maternel confirmé par le désir d'obscurité.

Par cet après-midi automnal, on n'y voyait guère entre ces murs à cause des amples rideaux de mousseline qui drapaient de leur double épaisseur la fenêtre aux embrasures si profondes qu'elles formaient à elles seules une pièce minuscule dans la grande. Gertrude aimait que son salon fût sombre avec ce je ne sais quoi de mystérieux qui le faisait ressembler à une grotte où brillaient les dorures des lambris et des cadres massifs entourant des toiles noires⁸⁹⁴.

L'ampleur des rideaux, leur double épaisseur, la profondeur des embrasures ainsi que la comparaison avec une grotte : tout indique le fantasme de Gertrude d'un retour au maternel, qui n'est rien d'autre qu'une fuite hors de la réalité. Voilà encore un personnage qui cherche une fuite hors du monde et se replie sur soi-même grâce à l'obscurité, mince protection contre autrui. L'ambiance de confiance, d'intimité qu'elle fait naître révèle le désir de sécurité du ventre maternel. La naïveté du personnage, qui ne se doute pas que le clair-obscur « faisait de ses amis des conspirateurs et même des complices »⁸⁹⁵ confirme la régression du personnage vers l'enfance. L'obscurité est donc à apparenter avec le désir de refuge, qui n'est rien autre qu'une volonté de régression. Aussi, Élisabeth, seule dans la ville, cherche-t-elle un abri rassurant « en ce coin d'ombre à peine assez grand pour qu'un enfant s'y blottît »⁸⁹⁶.

Liée à l'idée de la grotte, l'obscurité règne en maître à Fontfroide. Une illustration en est donnée avec la bibliothèque de Fontfroide où Élisabeth se sent à son aise. Elle découvre une « pièce obscure où brillait un feu. D'abord elle ne vit que les flammes qui palpitaient au fond de l'âtre et jetaient au plafond un éclat rosâtre, puis elle discerna une grande glace que semblaient traverser des ombres »⁸⁹⁷. La bibliothèque ressemble à une grotte, où brille le feu de la connaissance, mais aussi de l'illusion et de l'apparence. En effet, se révèle ici l'allégorie de la caverne de Platon où le philosophe donne pour exemple des hommes enchaînés dans une caverne, qui ne voient que leurs ombres car ils tournent le dos à la lumière entrant dans la caverne. Ils ne connaissent d'eux que des ombres et

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 305.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 307.

⁸⁹⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 435.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 498.

n'ont ainsi jamais vu la lumière directe du soleil. Ils n'entendent également que des échos, qui sont les voix des machinistes faisant défiler les ombres des figurines de bois. La libération d'un homme enchaîné est violente car il doit supporter la violence de la lumière ainsi que les questionnements qui en découlent : supportera-t-il cette lumière ? Est-ce préférable à sa situation antérieure ? L'allégorie met en avant l'enchaînement au monde sensible ainsi que la montée vers l'intelligible qui permet à l'homme de se défaire des illusions qui l'empêchent de voir la vérité. Pour en revenir à la bibliothèque, elle est l'image de l'attitude des habitants de Fontfroide qui sont – contrairement au but premier – enchaînés à un monde où les apparences priment. Le vocabulaire en témoigne, que ce soit la brillance du feu, la glace ou encore les ombres. D'ailleurs, plus tard, la jeune fille ne distinguera que « le contour des choses »⁸⁹⁸ et essayera de « deviner sans quitter sa place ce que pouvait être ce grand coffre en bois sombre dont un côté brillait comme un miroir chaque fois qu'une flamme sautait au fond de l'âtre »⁸⁹⁹. L'obscurité règne dans la majorité des pièces de Fontfroide, confirmant cette hypothèse : dans la salle à manger, la salle « ne tirait sa lumière que d'une ampoule électrique, pendue sans abat-jour au bout d'un fil ; chaque fois que s'ouvrait la porte de l'office, un courant d'air déplaçait cette ampoule qui balayait de ses rayons crus le visage de la vieille femme et celui d'Élisabeth, [...] la mère de M. Edme semblait faire des grimaces de douleur, bien que ses traits demeuraient immobiles »⁹⁰⁰. Rien ne semble vrai dans cette demeure ; les choses revêtent une autre apparence que celle qu'elles donnent à voir.

De plus, la mort rôde dans les lieux obscurs. En était l'image le salon obscur de Gertrude et l'impression est confirmée par la scène du décès de M. Lerat. En effet, la pièce où se tient ce dernier est obscure, éclairée par une « petite lampe [...] [qui] répandait une lumière incertaine et laissait dans une demi-obscurité la partie de la pièce où Mme Lerat se tenait près de son mari »⁹⁰¹ et Marie Ladouet manque de tomber tellement l'obscurité est épaisse. Si M. Lerat s'éteint discrètement, la réaction de son épouse effraye Marie Ladouet car elle revêt le visage de la mort. En effet, elle devient livide et immobile comme une statue, prenant l'apparence d'une faucheuse : « les joues d'un blanc de cire, les yeux immobiles et fixés sur la visiteuse, Mme Lerat gardait dans sa longue main ridée la main de son mari et ne bougeait pas ; cependant ses lèvres devenues violettes remuaient

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 500.

⁸⁹⁹ *Ibid.*.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 507.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 487.

imperceptiblement comme pour articuler une parole difficile »⁹⁰². Voilà un autre personnage qui vient personnifier la mort, mais de façon différente par rapport à Mme Pauque dans *Le Malfaiteur* parce qu'elle n'est pas assimilée à la mort dès le début. C'est au contact de la mort qu'elle se transforme et perd toute vie intérieure. D'ailleurs elle n'hésitera pas à se débarrasser de la petite une fois son mari décédé. Élisabeth sent la présence de la mort, de cette mort personnalisée – « elle devinait la grande présence invisible qui envahissait la maison »⁹⁰³ – que tous les héros greeniens redoutent et à laquelle ils donnent une apparence⁹⁰⁴. L'ombre paraît conduire les héros à la mort, comme l'indique cette image de M. Agnel emmenant la jeune fille à Fonfroide : « maintenant, ils cheminaient dans l'ombre, guidés seulement par la vague blanche de la route »⁹⁰⁵. S'il est vrai que c'est la mort qui induit un changement d'étape pour Élisabeth, le lecteur a l'impression que le personnage s'achemine vers un destin indéfini, dans les profondeurs de sa conscience. Tel est le cas si l'on considère la troisième partie comme un rêve. La route ainsi que la peur de la jeune fille, sont l'annonce de l'acheminement intérieur d'Élisabeth vers le monde surnaturel, vers un monde qui privilégie l'invisible au sensible. Mais cet acheminement est passif, comme l'indique l'image de la vague. Elle se laisse porter par M. Agnel et « guid[er] » par une route qui semble lui indiquer le trajet à parcourir.

Enfin, l'obscurité qui règne chez l'« ennuyé » est le miroir de son intériorité : l'ombre est le symbole des pulsions négatives qu'il enfouit dans les parties recluses de sa personnalité et qui vont alimenter inconsciemment sa culpabilité croissante. Antoine Fongaro déclare à ce sujet : « L'ombre, en effet, n'est rien de positif, elle est seulement la privation de lumière... Elle symbolise ainsi, à la fois, le vide des personnages et le pullulement de leur négativité angoissée. Car cette ombre qui les terrorise, n'est autre qu'eux-mêmes ; et les forces obscures et innommées qui s'agitent constamment autour d'eux dans le noir, ne sont que les projections fantomatiques de leur néant intérieur »⁹⁰⁶. Aussi, Emily, effrayée par le silence et l'obscurité de la maison, allume une bougie et regarde « autour d'elle dans sa chambre mal éclairée »⁹⁰⁷ en éprouvant – malgré sa peur et

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ *Ibid.*, pp. 487-488.

⁹⁰⁴ Dans *Le Mauvais Lieu*, Louise craint qu'en ouvrant la porte du grenier « la mort entrerait » (cité, p. 311), dans *Minuit* les trois tantes ressemblent aux trois Parques, tandis que dans *Le Malfaiteur* Mme Pauque est clairement identifiée à la mort. De même dans le *Visionnaire* où le héros se la représente « sous les traits d'une vieille femme » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 364).

⁹⁰⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 495.

⁹⁰⁶ Antoine Fongaro, *L'Existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 168.

⁹⁰⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 100.

son inquiétude – « une joie étrange qui grandissait au fond de son cœur »⁹⁰⁸. Ici, la jeune fille s'aperçoit combien elle éprouve de haine pour sa mère, comme Adrienne à l'égard de son père. Le détachement pour la génitrice est avéré⁹⁰⁹, il lui permet d'anéantir le dernier obstacle à la possession de la maison. L'ombre, la projection de la personnalité négative du personnage contribue à enfermer les personnages dans leur ennui. Ces demeures toutes sombres qui paraissent « lugubres dès qu'on fermait les fenêtres »⁹¹⁰ sont le signe que repli sur soi et négativité de l'âme des personnages sont liés. En effet, en se retirant de la vie extérieure, le personnage cultive d'une part sa solitude et d'autre part les pulsions négatives qui couvent en lui. Dans cet huis-clos malsain, elles ne peuvent qu'éclater, plus fortes que jamais, jusqu'à la mort. Ainsi, c'est par exemple « dans l'obscurité »⁹¹¹ qu'Adrienne tue son père, symbole de ses angoisses contenues auxquelles elle donne libre cours en poussant le père, c'est-à-dire symboliquement en se débarrassant d'un obstacle à son épanouissement personnel. C'est aussi, moins tragique mais tout aussi fort, dans l'obscurité⁹¹² de la mansarde que la couturière lutte contre l'envie de déchirer le jupon de soie de sa maîtresse, qui prend – comme nous l'avons vu pour certains objets, dont le lit de M. Mesurat par exemple – le visage des personnages détestés par les protagonistes. L'ombre paraît favoriser l'expression des pulsions des personnages, qui sont la plupart maléfiques « dans la mesure où elles restent refoulées dans l'ombre de l'inconscient »⁹¹³. Plus elles sont refoulées, plus elles ont de chance de s'exprimer violemment et d'aboutir à un drame. Aussi Jean utilise-t-il la métaphore de l'ombre pour évoquer sa confession, mais aussi les conséquences tragiques qu'elle causera : « À la minute où je vous écris, le jour va poindre et ce qu'il reste d'ombre dans le ciel vacille comme un grand édifice va crouler »⁹¹⁴. Plus loin dans sa lettre, il évoquera sa vie dissolue en ces termes : « vous serez étonné d'apprendre que le passage de la lumière à la pénombre lui procurait une sorte de griserie heureuse »⁹¹⁵. Aussi, l'absence de la première femme de Philip Anderson,

⁹⁰⁸ *Ibid.*.

⁹⁰⁹ Comme Adrienne, elle arrive désormais à faire « la liste de tous les griefs qu'elle avait contre Mrs. Fletcher » (*Ibid.*, p. 101).

⁹¹⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 364.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 390.

⁹¹² « Bien qu'il fût près de midi, il faisait sombre dans la mansarde [...]. Seules des considérations de prudence et d'intérêt l'empêchèrent de déchirer ce jupon avec de grands gestes de bras » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 213).

⁹¹³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 701.

⁹¹⁴ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 279.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 286.

Évangéline, est l'ombre⁹¹⁶ qui flotte autour de ce dernier et qui représente sa culpabilité de l'avoir laissée se faire tuer alors qu'elle était innocente de toute infidélité. Elle est par ailleurs le miroir des pulsions maléfiques refoulées de Philip. Ses sorties de plus en plus fréquentes au crépuscule, « quand la lumière hésite⁹¹⁷ » lui permettent de profiter de sa solitude, mais en même temps de s'enfermer dans un passé toujours plus lourd à supporter et qui resurgit par la liaison entre sa fille, qui ressemble traits pour traits à Évangéline et David Grey, le fils de James Ferris. Là est toute l'ambiguïté de l'ombre, qui naît forcément de la lumière, mais qui a en elle des pôles éloignés et pourtant complémentaires. « On ne saurait [donc] empêcher que l'ombre ne vienne »⁹¹⁸.

Dans une réalité anesthésiée puisqu'ennuyeuse, l'ombre est l'image de la décoloration systématique du monde pour l'être ennuyé : le décor et les choses se dissolvent, créant une atmosphère pesante et angoissante. Ne reconnaissant plus le monde, ils perdent leur ancrage et se replient sur soi, dans la pénombre de leur demeure comme par un évident retour au maternel. Les ombres qui dansent sur les parois des maisons, les zones d'ombres couvrant toute une partie des pièces sont la transposition sur le décor des démons intérieurs des personnages qui voient dans ces recoins un danger qui couve et accroît leur appréhension d'agir. Véritable miroir de leur intériorité, ces zones d'ombres signalent la lutte du personnage pour maintenir ses pulsions en profondeur, mais lorsque la tension est trop forte, elles affleurent à la surface, préférant la pénombre à la lumière. Les éclairages qui peinent à percer l'épaisseur de l'ombre dessinent des décors étranges, inquiétants, ou tout bonnement divers, transfigurés par cette nouvelle donne et indiquant que la réalité peut être ailleurs, vue par d'autres yeux et une autre sensibilité⁹¹⁹. Mais l'ombre, changeante et évanescence par définition, met en lumière le fait que les personnages et le réel ne sont que des reflets, des apparences et des illusions, faisant de la vie un songe. Ainsi, la lumière qui est inévitablement liée à l'ombre transforme tout décor

⁹¹⁶ Julien Green écrit dans *Le Figaro littéraire* du 18 septembre 1956, « Comment j'ai écrit l'*Ombre* », où il explique que Philip – ayant appris la vérité – se retrouve « désespérément épris d'une ombre » (in Notice, *Œuvres complètes III*, cité, p. 1772).

⁹¹⁷ Julien Green, *L'Ombre*, cité, p. 1241.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 1157.

⁹¹⁹ Pour Schopenhauer, le monde lui-même n'est pas réel. Le réel est absent, parce qu'il est du côté de la facticité, de ce qui est faux. En effet, le monde environnant n'est qu'un trompe-l'œil qui prend alors un caractère « étrangement inquiétant », comme l'écrirait Freud (Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 342 pages, p. 212) parce que l'homme ne voit que des objets irréels qui lui donnent une perception et une connaissance fausses de ce monde. De là l'insécurité intellectuelle de l'homme face à un monde qui ne lui est plus familier mais étranger. C'est aussi l'expérience que font les ennuyés greeniens qui se retrouvent dans un décor qui n'a plus rien de familier, dévoilant ainsi leur étrangeté au monde, mais aussi l'indifférence foncière de ce monde à leur douleur.

et toute personne et rend de cette manière le personnage étranger à son monde et à soi-même.

b) La lumière : la richesse d'une faible lueur :

Dans ces atmosphères avares de lumière, les personnages vivent dans des pièces peu éclairées, où les timides éclairages peinent à percer et mettent en valeur leurs défauts. Emily, lasse de sa vie, ressentant le poids des journées monotones, ne parvient plus à apprécier la succession identique de ses gestes. Elle prend alors en haine tout ce qui forme sa vie, et celle à laquelle elle attribue la responsabilité de son ennui : sa mère. Dans l'obscurité, « seule, la trouble et avare lumière d'une lampe à globe posée devant elle éclairait la tête enfoncée et les épaules arrondies de Mrs. Fletcher »⁹²⁰. La lumière accentue le parallèle animal de Mrs. Fletcher avec un vautour. La lumière révèle son avarice, tout comme elle révèle avec force la dureté d'Adrienne : « La lumière de la lampe tombait sur elle et donnait à son visage une blancheur qui en accentuait le caractère un peu impassible. Une ombre renforçait la ligne droite des sourcils et le contour un peu dur de la lèvre inférieure, comme un dessinateur qui repasse certains traits dont il veut faire apprécier la force »⁹²¹. La blancheur de son visage, la ligne droite des sourcils et l'expression dure de sa lèvre inférieure sont des indices d'une jeune fille stricte, peu habituée à donner des marques d'affection, considérées comme une faiblesse. L'absence de la douceur maternelle n'est sûrement pas étrangère à ce côté, qui indique une sécheresse de cœur et d'âme. Le lecteur comprend mieux pourquoi Adrienne se jette corps et âme dans un amour qui n'en est pas un mais qui la persuade du sens de sa vie et lui donne une joie qu'elle ne connaît pas. À l'hôtel, « la lumière crue et jaune du gaz tombait sur son visage et lui donnait un aspect théâtral »⁹²². Les passages où la lumière met en avant l'existence d'un autre visage pour Adrienne sont récurrents et probants. Toujours à l'hôtel, alors qu'elle est obsédée par l'idée d'avoir été contaminée par la maladie, elle se regarde « dans la glace qui surmontait la cheminée. Le sang s'était retiré de son visage et, dans la lumière du gaz, ses joues avaient pris une teinte glauque »⁹²³, puis, rentrée chez elle, elle note « ses yeux épouvantés, cernés d'une ombre que la mauvaise lumière de la

⁹²⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 101.

⁹²¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 295. Lors de la partie de carte, la suspension fera paraître « le visage d'Adrienne [...] blafard » (*Ibid.*, p. 319), comme si toute vie et toute émotion positive à l'égard de sa famille s'était retirées de la jeune fille.

⁹²² *Ibid.*, pp. 447-448.

⁹²³ *Ibid.*, p. 447.

lampe exagérait comme à plaisir »⁹²⁴. Indiquant sa mauvaise santé, à en lire « glauque » ou « cernés », la lumière se joue de la protagoniste car elle confirme ses craintes infondées.

Pourtant, la lumière met parfois en valeur les personnages, accentuant leur beauté physique. Tel est le cas de Louise, dont une lampe (qui répand « une lumière indécise, un peu mystérieuse »⁹²⁵) éclaire le « visage [...] [qui] resplendissait d'une beauté étrange qui semblait la retirer du monde réel »⁹²⁶. Le confirme la lumière « dorée »⁹²⁷ qui réveille Louise et qui est l'indice d'une vie mystique chez la petite-fille, alors qu'elle n'a pas reçu d'éducation religieuse. Le personnage semble dégager une lumière spirituelle qui le distingue des personnages immoraux qu'il côtoie. De même, sa tante est mise en beauté par « la faible et flatteuse lumière [qui] entoura comme d'un nimbe la tête et les épaules de Gertrude. Une joue appuyée au dossier du fauteuil et la gorge à peu près nue, elle évoquait [...] fortement une statue antique »⁹²⁸. La lumière révèle alors la convoitise que provoquent les personnages par leur beauté : la comparaison avec une statue antique met en avant le désir suscité par sa contemplation, rappelant la forte impression sensuelle de l'auteur – entre tension du désir et fort sentiment du péché – devant des gravures comme *Les porteurs de mauvaises nouvelles* de Lecomte du Noüy ou *L'Enfer* de Gustave Doré⁹²⁹.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 485.

⁹²⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 392.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 392. De fait, « la beauté, c'est Dieu qui se manifeste à nos sens », rappelle Georges Santayana (*Le sentiment de la beauté. Esquisse d'une théorie esthétique*, PUP, 2002, coll. « Quadrige », 244 pages, p. 17). En effet, il explique que c'est de l'expérience de la beauté que l'homme a tiré sa conception de Dieu : « L'un des attributs de Dieu, l'une des perfections que nous contemplons à travers l'idée que nous nous faisons de lui, est qu'il n'y a pas de dualité ou d'opposition entre sa volonté et sa vision, entre les élans de sa nature et les événements de son existence. C'est ce que nous désignons communément comme la toute puissance et la création. Or, lorsque nous contemplons la beauté, nos facultés de perception ont cette même perfection : en effet, c'est de l'expérience de la beauté et du bonheur, de l'harmonie occasionnée entre nos natures et notre environnement, que nous tirons notre conception de l'existence divine » (*Ibid.*, p. 18). Ainsi, la beauté particulière de Louise et d'Élisabeth, et l'attraction qu'elle provoque chez les personnages touchés par un ennui « vulgaire » car dû à leur banale vie quotidienne, semble confirmer l'identité mystique donnée à ces personnages.

⁹²⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 396. L'auteur le confirme dans son *Journal* le 9 février 1977 : « La petite Louise est une mystique égarée dans un enfer, qui est le monde. » (Julien Green, *Journal, La Terre est si belle* (1976-1978), in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 293-523, p. 362).

⁹²⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 391.

⁹²⁹ Julien Green confesse : « Ma vie n'eût peut-être pas été ce qu'elle fut sans cette toile. J'imagine que la première fois, je n'éprouvai qu'une faible émotion, mais comment savoir ? N'est-il pas possible, au contraire, que j'aie reçu alors un choc d'une violence déterminante ? Il y eut un jour, en tout cas, où je ressentis avec toute la souffrance dont un homme est capable le tourment d'une faim qui ne peut s'assouvir. Je me rappelle très bien que, par une sorte d'hallucination, j'imaginai qu'un de ces grands corps bruns foudroyés par la mort gisait véritablement sous mes yeux, et il me sembla que tout mon être, âme et chair, se jetait sur lui. En même temps, je savais que ce n'était pas possible. Une frustration aussi douloureuse ne peut se décrire. Elle me marqua profondément, à jamais. Tout ce que la vie pouvait m'apprendre sur le *durus amor*, je le sus dans

Toutefois, la lumière aide le protagoniste à supporter l'étouffement ainsi que la peur de la nuit et du sommeil⁹³⁰ : Adrienne « se coucha sans éteindre la lampe qu'elle avait posée sur une table, à son chevet, car elle savait que le sommeil ne viendrait pas avant des heures et elle ne voulait pas rester dans l'obscurité sans pouvoir dormir. L'air était lourd, la lampe chauffait ; elle en baissa un peu la mèche »⁹³¹. La lumière est l'assurance d'une présence dans la maison⁹³². La jeune fille guette en effet tout ce qui pourrait être l'indice d'une vie quelconque, toux désagréable de Germaine, pas lourds d'Antoine, qui viendraient tout deux mettre un terme à la sensation angoissante de sa solitude existentielle. Après le parricide, la lumière qui filtre sous la porte de sa chambre⁹³³ la rassure car elle lui permet de considérer la scène de l'ordre du cauchemar et non du réel. La lumière consent une relative tranquillité contre la peur qui envahit peu à peu la jeune fille : « Dans la lumière, elle ne pouvait avoir peur. On n'a pas peur lorsqu'on peut y voir »⁹³⁴. Si cette peur est irraisonnée, puisqu'il n'y a plus personne dans la maison, elle met en avant le fait qu'Adrienne ait peur d'elle-même et de ce qu'elle a fait et qu'elle ne se reconnaisse plus. Il en est de même lorsqu'elle se promène aux alentours de la maison du docteur :

Elle aperçut une lumière au premier étage et se promena dans la rue jusqu'à ce que cette lumière s'éteignît. Et sans qu'elle sût pourquoi, elle éprouva une vive satisfaction à voir cette lumière s'éteindre et rentra chez elle exténuée, mais pleine de confiance. [...] Devant cette petite maison blanche et sa fenêtre allumée, elle se sentait heureuse. « Il est là, pensait-elle, je le sais. » Et d'une façon inexplicable, cette certitude était pour elle comme un gage qu'on lui aurait donné, une promesse que Maurecourt lui-même lui aurait faite⁹³⁵.

Promesse du bonheur, d'un bonheur désormais accessible, la lumière qui s'éteint dans la maison lui donne un instant la sensation d'une paix à portée de main. Gaston

l'espace de quelques secondes à un âge où je ne pouvais comprendre de quoi il s'agissait. » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, [1963], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 645-876, p. 677).

⁹³⁰ La lumière apaise le personnage au même titre que l'auteur : « Je ne sais pourquoi une lampe posée sur une table a un tel pouvoir sur mon imagination, presque tout sur mon être moral. Cela m'apaise et me rassure de voir briller une lumière un peu faible dans une pièce un peu sombre » (Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, 2 août 1942, p. 674).

⁹³¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 297.

⁹³² Aussi Brochard « alluma un peu plus tôt qu'à l'ordinaire pour indiquer à Félix qu'il était chez lui... » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 346). Quant à Louise, elle est troublée par « le rayon jaune qui barrait le tapis du salon » (*Ibid.*, p. 464) qui indique que Mlle Réau est réveillée et donc que quelque chose ne va pas.

⁹³³ « Elle ne se débattait pas contre le sommeil, mais le mince filet de lumière qui passait sous la porte de sa chambre la tenait éveillée. Elle eut l'impression que cette ligne brillante, tendue dans l'ombre, l'empêchait de laisser retomber ses paupières pesantes » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 391).

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 394.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 305.

Bachelard écrit d'ailleurs à propos de la maison éclairée que « c'est le phare de la tranquillité rêvée »⁹³⁶, c'est en effet ce vers quoi tend Adrienne lorsqu'elle sort à la tombée de la nuit et qu'elle voit une vie⁹³⁷, une vraie, après l'aridité des vies qu'elle côtoie. La fatigue qu'elle ressent, commune à tous les personnages ennuyés, pourrait indiquer qu'elle n'a jamais vécu autant d'émotions. En effet, le vocabulaire indique le bonheur exacerbé de la jeune fille, que ce soit les adjectifs « vive » ou « pleine » et « heureuse » qui paraissent hyperboliques tant ils sont rares. De plus, l'irrationalité de sa conduite est mise en relief par sa satisfaction à voir la lumière s'éteindre, comme si dans sa vie il lui fallait absolument quelque chose pour lui donner satisfaction. Plus loin, la jeune fille n'est plus heureuse face à une simple lumière qui s'éteint, mais elle l'est grâce à l'observation de la maison : « Remarquant toutefois que la lumière au deuxième étage était éteinte, elle en eut, malgré le trouble qu'elle ressentait, cette espèce de satisfaction inquiète qu'elle éprouvait tous les soirs et dont l'attente quotidienne constituait sa vie »⁹³⁸. L'oxymore « satisfaction inquiète » met en évidence le fait qu'Adrienne craigne de perdre l'objet d'amour, tout comme elle a perdu son premier objet d'amour. Il est l'indice de la peur de la solitude. La promenade vespérale est devenue une véritable raison de vivre, une obsession qui l'aide à supporter le poids des journées et leur déroulement monotone. Fût-elle sans importance, la satisfaction d'Adrienne dénote le besoin de trouver un but, car la vie de l'« ennuyé » est sans but et semble donc n'avoir aucun sens.

De plus, la lumière accentue le côté tragique de certaines scènes en mettant en valeur le drame qui est sur le point ou qui est arrivé. Aussi, la simple lumière que porte le père Mesurat au dessus de sa tête lorsqu'il veut confondre sa fille devient un éclair : « la glace refléta la lumière de la lampe qu'elle renvoya comme un éclair⁹³⁹ » qui confère une

⁹³⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, cité, p. 113. Il ajoute, et cela s'applique à Adrienne, que « la maison éclairée est comme une étoile dans la forêt. Elle guide le voyageur perdu » (*Ibid.*, p. 115). La maison du docteur est en effet un repère qui donne un semblant de sens à la vie d'Adrienne en cela qu'elle trouve désormais un but à sa vie, après des années sans réelle motivation.

⁹³⁷ « Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle », écrit Baudelaire (« Les fenêtres », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1664 pages, p. 339). Ce qui rassure Adrienne, dans sa solitude qui lui semble immuable, c'est que « dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie » (*Ibid.*). C'est la sensation de ne plus être seul qui rassure le personnage, à l'instar de Bernardo Soares : « Un fil invisible me relie au propriétaire anonyme de cette lampe. Ce n'est pas la circonstance partagée de nous trouver tous deux éveillés : il n'y a pas là de réciprocité possible car, me trouvant moi-même à la fenêtre dans le noir, il ne pourrait en aucun cas m'apercevoir. C'est quelque chose d'autre et qui n'appartient qu'à moi, qui a quelque lien avec ma sensation d'isolement, qui participe de la nuit et du silence, qui choisit cette lampe comme point d'appui parce que c'est le seul point d'appui qui existe » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, pp. 94-95).

⁹³⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 311.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 387.

lueur dramatique à la relation père-fille car le père ne cherche qu'à mettre en lumière la trahison de sa fille et non les raisons de son geste. La lumière que croit voir Adrienne « tourn[er] autour de la tête du vieillard »⁹⁴⁰, outre l'expression de sa folie, est l'indice d'une perception différente de la réalité. De même, l'épisode de la mort de Mme la Baronne représente un véritable tableau, par l'agencement figé des choses, comme au théâtre. En effet, les « rideaux de velours prune étaient tirés »⁹⁴¹, invitant le spectateur à se mettre en condition pour le spectacle. C'est d'ailleurs « troublée »⁹⁴² que Félicie entre dans la chambre, une véritable composition s'offrant à ses yeux.

Seul éclairait la pièce un flambeau à quatre bougies posé au chevet du grand lit d'acajou noir. Une lourde odeur de pharmacie se mêlait au parfum d'un gros bouquet blanc qui ornait la commode pansue où la défunte avait coutume de ranger ses souvenirs. On avait brûlé des papiers dans la cheminée, bousculé de petits objets de porcelaine pour faire place à des fioles de verre jaune, et l'on avait roulé dans un coin la bergère à perse violette⁹⁴³.

Les bougies qui illuminent la chambre créent une atmosphère favorisant la peur de la couturière, car les ombres mouvantes⁹⁴⁴ s'ajoutent aux rideaux fermés pour rendre la scène dramatique et solennelle. Le lecteur a l'impression, en lisant cette scène de mort ainsi que de nombreuses autres scènes greeniennes, qu'une vie est encore présente et palpite de plus en plus faiblement. En témoignent l'emploi du pronom personnel indéfini « on », ainsi que la structure ternaire de la dernière phrase qui met l'accent sur cette présence absente. La commode aussi prend vie et semble – par son épaisseur – avoir englouti les souvenirs de la baronne. Enfin, l'odeur de remèdes se mêlant à celle d'un bouquet de fleurs blanches est l'image de la mort qui prend peu à peu la place de la vie. Le jeu ombre / lumière semble ici dramatiser la scène de la mort en en faisant un véritable spectacle funèbre, qui laisse une empreinte vive dans la mémoire d'un spectateur surpris

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 391.

⁹⁴¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 206.

⁹⁴² *Ibid.*.

⁹⁴³ *Ibid.*.

⁹⁴⁴ Imaginons la peur de la couturière face à ce spectacle, peur qu'éprouvent de nombreux autres personnages face aux ombres démesurées qui peuplent les pièces et déforment l'autre : Elisabeth observe avec crainte l'ombre « géante [de Rose qui] errait le long des parois » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 427), voit « danser sur la paroi l'ombre démesurée de M. Agnel » (*Ibid.*, p. 497) et descendre l'escalier « une énorme silhouette à deux têtes » (*Ibid.*, p. 536), puis suit « des yeux le mouvement capricieux de la flamme ; mais elle n'eut pas même le temps de se demander si l'obscurité complète ne valait pas mieux que ces grands reflets rouges qui sautaient aux murs... » (*Ibid.*, p. 532) ou encore observe « une lueur vacillante flotter à l'entrée du couloir, puis une grande silhouette [...] projetée au plafond » (*Ibid.*, p. 570). Enfin, le danger approche « quand des lanternes jetèrent sur les parois la silhouette dansante et gigantesque d'un petit groupe d'hommes » (*Ibid.*, p. 615) pour s'en tenir à cette œuvre.

et fasciné⁹⁴⁵ par la mort. La demi-obscurité obtenue par une lumière avare crée tout un voile de contraste qui « dramatis[e] les situations les plus banales »⁹⁴⁶. En effet, le lecteur a l'impression qu'un metteur en scène organise la lecture de la scène en choisissant ce qui doit être vu et caché, et donc en mettant en lumière l'importance et la répercussion d'un fait sur un autre personnage. Lorsque Mme Vasseur allume la lumière, « une lumière blanche et dure jaillit au plafond et se répandit dans toute la pièce »⁹⁴⁷. La métaphore de la lumière comme eau lie à ce thème de la lumière l'idée de connaissance. En effet, c'est en allumant, dans une lumière violente, que Mme Vasseur découvre le visage luisant d'Hedwige, son plus grand défaut selon elle. Métaphoriquement c'est en accédant à la connaissance directe des choses qu'Hedwige approchera la vérité à propos de Gaston, cette vérité qu'elle a peur de dévoiler mais qu'elle ressent intuitivement.

La lumière permet la connaissance, l'exploration comme nous le voyons dans *Minuit*, où elle rend moins violente pour la jeune fille la transition entre une vie dans la lumière et une vie dans l'obscurité. Plus sensible à ce qui l'entoure, Élisabeth explore la demeure à la lueur de bougies qui lui assurent une perception différente de la réalité car elle l'appréhende par ses perceptions visuelles, tactiles et auditives. Aussi découvre-t-elle Serge à la faible lueur d'allumettes économisées pour faire durer le plaisir de la vision. La découverte de la maison se fait en parallèle avec la découverte de la sensualité, et provoque une forte réaction chez Élisabeth. « Dans l'obscurité qui se refermait autour d'elle avec un scintillement d'étoiles elle s'aperçut qu'elle tremblait »⁹⁴⁸. C'est alors que la prend « une exquise douleur »⁹⁴⁹, oxymore qui met en relief le choc qu'elle ressent. Sa dernière allumette lui donne l'occasion d'une contemplation plus poussée, dont le plaisir s'accroît avec l'idée qu'elle est sa dernière occasion de le voir et que cette vision sera rapide. La lumière se fait alors complice, dévoilant la beauté sensuelle du jeune homme, dont la séduction est révélée dans un savant clair-obscur. En effet, son « grand corps couleur d'ambre »⁹⁵⁰, ses « longues mèches d'or »⁹⁵¹, et « la chaleur de fruit au soleil qui rayonnait de sa chair »⁹⁵² font référence à la lumière qui dévoile une beauté simple,

⁹⁴⁵ Le lecteur pense alors à tous les personnages effrayés mais véritablement fascinés par le spectacle de la mort d'un proche, tels qu'Emily dans *Mont-Cinère* ou Élisabeth dans *Minuit*, qui sont doublement marquées par la scène, le tableau qui s'offre à leurs yeux.

⁹⁴⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 235.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 235.

⁹⁴⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 556.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 556.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 557.

⁹⁵¹ *Ibid.*.

⁹⁵² *Ibid.*.

offerte. Plus loin, alors qu'il s'est jeté sur la jeune-fille, « de grands reflets de lumière brillant sur la peau jaune et lisse de sa poitrine et de son ventre, le revêtaient d'une sorte d'armure et prêtaient à sa nudité quelque chose de chaste et d'héroïque »⁹⁵³. Rien d'obscène donc, mais une vraie représentation vivante de la sensualité érotique exacerbée par les jeux de lumière. Encore embelli par la lumière, « ce jeune homme, éclairé par la lumière banale d'une lampe à pétrole, resplendissait aux yeux d'Élisabeth comme une vision »⁹⁵⁴. Serge représente, par sa beauté presque insolente et son attitude, un refus brutal de la spiritualité de M. Edme, d'où l'occurrence des descriptions du jeune homme magnifié par une simple lumière qui l'oppose encore plus aux préceptes du lieu. Sa fuite avec Élisabeth confirme ce dernier aspect :

... Il fit tournoyer la lanterne de sa main droite et la lança de toutes ses forces dans une des grandes croisées par où le réfectoire prenait jour. L'objet passa à travers les vitres avec le fracas d'une explosion. Au même moment, Serge renversait la table d'un vigoureux coup de pied et les flambeaux sautèrent, jetant de tous côtés leurs bougies qui s'éteignirent⁹⁵⁵.

La violence du geste de Serge est l'expression directe de sa révolte contre M. Edme. Par ce geste, il abolit deux règles : l'interversion nuit-jour ainsi que l'interdiction masquée de sortir. Le décor plongé dans l'obscurité, annihilé par l'absence de lumière pourtant tant prônée par M. Edme semble englober les personnages et clore le règne de l'illusoire et de l'onirique. Pour Guy Fessier, « dans ce récit un peu allégorique il cherche à faire triompher l'obscurité du désir et la violence de l'instinct (et ce triomphe exige un geste spectaculaire) »⁹⁵⁶. Cela est tout à fait possible, d'autant plus que cette scène de rébellion est suivie de la découverte de la sensualité par Élisabeth, à la lueur d'une bougie : « Une allumette craqua dans le silence et la petite flamme rouge traversa l'obscurité, puis toucha la mèche d'une bougie posée sur une table »⁹⁵⁷. De plus, la lumière dans la nuit est vécue comme une véritable agression par Brochard, à la recherche de la petite-fille :

Soudain, un pas léger courut sur le gravier de l'allée et presque aussitôt une lumière crue déchira l'obscurité, balayant l'espace au-dessus de la tête de Brochard qui s'aplatit sur le sol. Instinctivement il retint son souffle pendant qu'un pinceau lumineux fouillait un peu

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 613.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 569.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 608.

⁹⁵⁶ Guy Fessier, *Julien Green. Le romancier confronté à la peinture et à la sculpture*, cité, pp. 288-289.

⁹⁵⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 609.

plus loin les massifs dont chaque feuille brillait alors comme en soleil. On courait maintenant dans l'allée et la lumière courait aussi dans le feuillage⁹⁵⁸.

L'impression d'être lui-même fouillé et mis à nu explique l'angoisse du personnage, déjà effrayé par toute représentation de l'autorité et donc de la moralité, qui, en mettant à jour ses intentions nocturnes, salirait encore plus une conscience qui se sent déjà sale. Le vocabulaire est ainsi volontairement violent, avec l'emploi de l'adjectif épithète « crue », des verbes « déchira » et « fouillait » qui donnent un aperçu de la panique de Brochard. Même son décor familial est agressé et lui offre une bien fragile protection : les feuilles qui brillent comme en plein soleil semblent vouloir éclairer⁹⁵⁹ le personnage tapi dans les massifs et indiquer – par sa cachette – qu'il est coupable puisqu'en pleine déambulation interdite. La lumière est donc l'image du jugement de la société. En déformant les silhouettes des personnages, elle indique que les protagonistes sont faibles et dans une relation de dominant-dominé. En effet, les ombres paraissent engloutir un protagoniste devenu petit et sans défense face à un monstrueux ogre⁹⁶⁰. Elle met également en avant la dualité qui se trouve chez certains personnages, c'est-à-dire l'existence d'une personnalité cachée :

Il y eut un silence, comme si ce nom que venait de prononcer M. Agnel eût mis entre eux une ombre de gêne. L'endroit où ils se trouvaient n'était éclairé que par la lumière sous laquelle ils avaient passé tout à l'heure, et dont ils n'obtenaient ici qu'un reflet incertain [...]. La jeune fille remarqua les longues raies brunes qu'on avait faites sur le mur en y frottant des allumettes ; tout à coup la pensée lui vint à l'esprit que ce bizarre M. Agnel était peut-être fou⁹⁶¹...

Aussi, le fantastique⁹⁶² ne peut que découler du clair-obscur de certaines scènes. L'auteur lui-même répondait, à une interview par Rodica Lascu-Pop : « L'éclairage est un

⁹⁵⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 359.

⁹⁵⁹ Le personnage traqué « dans les villes, cherchait les ombres, devenait lui-même une ombre, se fondait dans le gris des hôtels meublés ou des prostituées minables. Il aurait aimé mijoter dans ces arrières cours où personne ne vient jamais regarder les objets oubliés par la ville. [...] Certes la fuite s'accompagne dans les deux cas d'un sentiment de culpabilité d'autant plus prononcé qu'il ne repose pas toujours sur le souvenir d'un acte précis », « Là où il y a de l'ombre, l'homme traqué se sent en sécurité » écrit Pierre Sansot (*Poétique de la ville*, cité, pp. 125-126 et p. 130). C'est en effet le cas pour Brochard : le voilà terré, espérant trouver dans l'ombre une cachette valable qui l'éloigne de tout danger, et ainsi son geste de se jeter dans l'ombre le rend suspect alors même qu'il n'a encore rien fait.

⁹⁶⁰ Louise est par exemple recouverte de l'ombre de Lina et Gertrude la questionnant (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 363).

⁹⁶¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 513.

⁹⁶² Julien Green emploie d'ailleurs ce terme dans une description : « Entre ces deux personnes immobiles, la flamme rouge de la bougie palpitait ainsi qu'au souffle d'un être invisible et prêtait à cette scène le caractère étrange d'une réalité fantastique » (*Ibid.*, p. 611). Voilà un exemple de la transfiguration du décor sous l'effet d'une simple lueur vacillante qui confère aux objets une vie ténue. Cette affirmation est un écho à la description de la chambre d'Élisabeth : « tout devenait insolite dans cette lueur d'incendie qu'une simple

élément capital de la vision fantastique. Dans *Minuit* il y a du réel, mais dans un éclairage d'ambiguïté qui en fait du fantastique »⁹⁶³. La critique affirme : « Sous la magie de l'éclairage, la réalité la plus banale acquiert un éclat irréel, se réveille à une vie secrète, subit une transformation mystérieuse »⁹⁶⁴. L'interrogation sur la probable folie de M. Agnel met un doute quant à l'effective réalité de la scène⁹⁶⁵, ainsi que son comportement qualifié de « bizarre ». Plus loin, le lecteur lit un passage qui confirme le doute qui germe dans l'esprit de la jeune fille :

Il s'écoula encore une ou deux minutes ; puis une lueur dansante éclaira l'antichambre et l'ombre de la rampe fut projetée sur le mur où elle se mit à faire des bonds désordonnés ; une énorme silhouette à deux têtes se dessina ensuite, sautant jusqu'au plafond ou disparaissant tout d'un coup d'une manière capricieuse et presque mutine qui contrastait avec le progrès inexorable de ces pas lourds et mesurés⁹⁶⁶.

Ici, notons une réelle rupture entre la réalité et la perception visuelle et auditive. La lumière décompose les gestes de M. Agnel et donne une vie sautillante à l'escalier, au rythme de la lente descente du personnage, dont le bruit des pas ne correspond pas à l'ombre qui s'évanouit subitement. La réalité devient alors hallucinatoire, par la décomposition des mouvements, mais aussi par leur discontinuité, qui opère une nette cassure chez la jeune fille dans son acception de la réalité. La lumière transforme donc tout décor familier, accentuant la sensation d'étrangéité⁹⁶⁷ du personnage qui se sent de trop. Ainsi, un « éclairage mystérieux qui tout d'un coup peut changer un lieu banal en contrée enchantée⁹⁶⁸ » est fréquent et indique qu'il y a toujours un ailleurs possible, même dans le plus banal des décors. Tout dépend du regard du personnage qui saura saisir ou

chandelle jetait sur les murs. Un vêtement sur une chaise prenait des attitudes d'assassiné » (*Ibid.*, p. 531). Son emploi de la lumière n'est pas dû au hasard : Guy Fessier analyse particulièrement bien dans sa thèse la filiation de ses romans à la peinture (voir *Julien Green. Le romancier confronté à la peinture et à la sculpture*, cité, pp. 276-297) et l'auteur note dans son *Journal* le 28 novembre 1934, à propos d'une visite au musée : « Les Dumesnil de la Tour me ravissent. Il a compris ce que c'est que l'enchantement de la vérité. Rien ne lui était banal. Allumer une bougie au milieu d'un groupe de quatre paysans, c'était pour lui entrer dans le domaine de la féerie, mais d'une féerie où, miracle, la vérité reste elle-même » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles* (1926-1934), [1938], in *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1-354, p. 349).

⁹⁶³ Julien Green, cité in Rodica Pop, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », in *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 114.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ Tzvetan Todorov définit ainsi le fantastique : « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Points », 188 pages, p. 29).

⁹⁶⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 536.

⁹⁶⁷ « À la lumière douteuse et changeante que répandaient le feu et les flambeaux, cette scène prit tout à coup un caractère extraordinaire » (*Ibid.*, p. 601).

⁹⁶⁸ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, Zürich, Imprimerie P. G. Keller, 125 pages, p. 106.

non la force du réel et comprendre ou non une intuition latente. Ce passage très connu de *Léviathan* illustre comment un simple éclairage transfigure un dépôt de charbon en cité mystérieuse :

Ainsi que dans un lieu enchanté, toute vie était suspendue entre ces murs. Les choses, transfigurées par un violent éclairage, n'appartenaient plus à ce monde et participaient d'un univers inconnu à l'homme, et c'était parmi les ruines d'une cité, mais non d'une cité terrestre, que l'on se serait cru⁹⁶⁹.

Le seuil est franchi, et Guéret, alors qu'il vient de tuer, découvre le monde sous un autre regard tout comme il se découvre lui-même tout autre.

Parfois la lumière est loin d'avoir une valence positive en diminuant les peurs des personnages. Hedwige, après un cauchemar, se réveille à la lueur de « la petite lampe au chevet du lit [...] [qui] répandait autour d'elle une lumière ambrée qui caressait les tentures à fleurs multicolores et les rideaux de toile écrue... »⁹⁷⁰ et qui révèle l'ampleur de son ennui. Les détails mis en évidence par la lumière sont identiques à la prise de conscience horrifiée et subite de la jeune-fille ennuyée que rien ne change dans sa vie, engluée dans une monotonie sans égale. Tel est le cas du bureau de M. Lerat : « Une lumière adoucie par un abat-jour de soie verte éclaira la petite pièce laide et cossue, les tentures grenat, le canapé turc sur lequel M. Lerat faisait sa sieste après déjeuner, la moquette lie-de-vin... »⁹⁷¹. L'association de la laideur à l'aisance met en évidence l'inaction et l'étouffement⁹⁷² que peut ressentir M. Lerat, mais dont il ne se rend compte. D'ailleurs, c'est bien dans une pièce destinée à la méditation qu'il y fait sa sieste, et le mobilier comme le tapis ou les tentures contribue à en faire une prison dont la lumière révèle le caractère passif et atone du personnage. En effet, le lecteur a l'impression qu'en allumant, le personnage ne fait qu'accentuer le caractère confinant des pièces. Ainsi, la femme de chambre qui allume « toutes les lampes sur les petites tables »⁹⁷³ donne l'idée d'une multiplication de lampes qui cernent les deux sœurs dans l'ennui de leur tâche. Même remarque pour Ariane : « L'une après l'autre, elle alluma les lampes de sa

⁹⁶⁹ Julien Green, *Léviathan* [1929], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 579-814, p. 693.

⁹⁷⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 362.

⁹⁷¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 480.

⁹⁷² L'action, un projet qui tient à cœur est indispensable pour éloigner l'étouffement de l'être sans projet, et donc sans avenir. Julien Green, écrit lui-même : « Je puis dire honnêtement que le désir de la gloire littéraire m'est devenu complètement étranger depuis le jour où j'ai compris jusque dans la moelle des os que ce monde était d'une fragilité extraordinaire. J'écris parce que si je n'écrivais pas j'étoufferais » (Julien Green, *Journal, Le Miroir intérieur*, cité, 11 septembre 1950, p. 1172).

⁹⁷³ Julien Green, *Histoires de vertige (Amours et vie d'une femme)*, cité, p. 650.

chambre. À travers leurs abat-jour rose pâle, les lumières se reflétaient au fond des glaces »⁹⁷⁴. Les miroirs reflètent à l'infini les lampes, indiquant qu'il n'y a aucune possibilité de fuite, si ce n'est le refuge dans l'intériorité et les souvenirs.

Par ailleurs, les pièces semblent, éclairées, indiquer au personnage leur étrangeté au monde, conséquence de l'ennui : se réveillant d'un rêve, les personnages éclairent et regardent leur chambre avec un autre regard, comme si celle-ci se fût transformée pendant leur sommeil. Tel est le cas d'Hedwige qui note : « la chambre était comme à l'ordinaire avec cet aspect malgré tout un peu insolite des pièces qu'on tire de l'obscurité alors qu'elles sont plongées dans le sommeil comme des êtres vivants »⁹⁷⁵, ou de Gertrude : « la lampe allumée, elle regarda autour d'elle et sa chambre lui parut étrange, comme si murs, meubles, tableaux, tapis, tout avait été comme elle tiré subitement du sommeil. Cela ne dura qu'une seconde, mais [...] elle éprouva la sensation indéfinissable de n'être ni chez elle ni la personne qu'elle avait cru être jusqu'alors »⁹⁷⁶. Il n'y a pas de place au monde pour l'« ennuyé » : qu'il soit chez lui ou dans un hôtel inconnu, il ne se sent pas à sa place car l'ennui lui a ôté son ancrage à la réalité et le rend indifférent à tout ce qui se déroule hors de lui-même et qui prend par là même l'apparence d'une hallucination. L'« ennuyé » est dans le néant, il a perdu le contact avec le réel tout comme il a perdu l'objet d'amour originel avec lequel il vivait une réelle symbiose. Dès lors, il ne peut qu'avoir conscience de la précarité des choses, de leur caractère vaniteux qui en fait un être étranger, indifférent à tout, et donc, une sorte de « voyageur sur la terre ». Aussi, la ville que parcourt Élisabeth en pleine nuit, est éclairée d'une lumière qui fige tout et qui lui confère une dimension étrange, insolite : « Un silence extraordinaire s'étendait sur la ville ; on eût dit qu'il venait du ciel avec cette lumière étrange qui donnait à tout la même couleur glauque et froide »⁹⁷⁷. Le silence et la désertification de la ville insiste sur sa dimension inhospitalière : la ville rejette la petite fille et son chagrin et lui indique qu'elle n'a pas sa place au monde. Par ailleurs, la lumière du jour qui entre naturellement dans les pièces fige toute scène et met en valeur l'ennui des personnages qui découle de leur inaction. Tel est le cas dans *Une vie ordinaire* où Ariane est comme statufiée⁹⁷⁸ par les rayons du soleil : « Elle était assise à contre-jour. Derrière elle, comme une gloire, les rayons du

⁹⁷⁴ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 611.

⁹⁷⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 383.

⁹⁷⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 326.

⁹⁷⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 437.

⁹⁷⁸ Le décor intérieur d'Ariane rappelle *L'Énigme d'une journée* de Giorgio de Chirico par le sentiment d'oppression qu'il éveille : la vie semble absente et le décor comme pétrifié par la violence des rayons du soleil, tandis que le temps se cristallise, rendant la ville inhabitable.

soleil d'octobre trouaient le brouillard de tulle blanc qui voilait la fenêtre. Pareille à une idole, elle se tenait droite et immobile dans son fauteuil de velours grenat, et de petites flèches de lumière faisaient briller ses cheveux teints »⁹⁷⁹. La lumière du soleil – négative⁹⁸⁰ – est caractérisée ici par sa violence : elle troue la douceur et la délicatesse d'un rideau de tulle, et ce sont des « flèches » de lumière qui illuminent ses cheveux. Plus loin, « les reflets du soleil couchant [...] sembl[ent] retentir dans le silence comme de grands coups de cymbales »⁹⁸¹ ou encore « le soleil entraît avec une brutalité victorieuse, jetant son fardeau de lumière au milieu du tapis à fleurs... »⁹⁸². Le soleil devient alors, par sa violence, son effet et son omniprésence, « un acteur du drame »⁹⁸³. De plus, cette lumière fige tout, rendant au décor une pesanteur et un étouffement qui n'a d'égal que l'ennui. « Idole », « droite », « immobile » dépeignent son inaction, tandis que « le brouillard de tulle blanc » pourrait symboliser le voile de l'ennui qui caractérise l'intérieur de la maison. L'immobilité est confirmée par l'attitude de contemplation d'Ariane qui fixe « les grandes taches violentes que le soleil plaquait sur la porte peinte en gris clair »⁹⁸⁴ : ces taches de soleil apparaissent souvent et impliquent le même comportement chez tout personnage ennuyé. Elles l'amènent – dans son immobilité et sa solitude – à en observer les détails, les mouvements, invitation au monde invisible. La perte de sens de l'être ennuyé n'est donc pas totale, puisqu'avec toute l'attention dont il est seul capable, il parvient à entrevoir autre chose sous l'aspect figé et banal des choses, qui l'invitent à un tout autre monde que celui où il n'a pas trouvé sa place. « Le soleil frappait le mur.

⁹⁷⁹ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 604.

⁹⁸⁰ Nombre de réflexions de l'auteur nous le confirme. Celles-ci abondent dans son *Journal* et associent la lumière du soleil à la tristesse, au désespoir ou à l'annonce d'une catastrophe imminente. Par exemple, « En revanche, la roseraie dévorée par le soleil m'a toujours paru un lieu d'horreur. Je n'y reste pas cinq minutes sans me sentir envahi par le désespoir » (Julien Green, *Journal, Vers l'invisible*, (1958-1966), [1967], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 123-415, 18 juin 1966, p. 399). « Je me suis souvent demandé pourquoi le soleil me rendait si triste. Ce n'est pas l'effet qu'il a d'ordinaire sur les hommes. Il y a des jours où de grandes taches de lumière sur un mur me remplissent d'une mélancolie épouvantable !... », 18 janvier 1945 (Julien Green, *Journal, L'oeil de l'ouragan*, cité, p. 827). De même pour le printemps et la chaleur : « Des journées d'une douceur accablante qui m'ont ôté le désir de noter les petites choses dont ma vie est faite. C'est le printemps avec son ciel neurasthénique, ses langueurs, son avant-goût de la mort » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, 15 mars 1935, p. 360). Pour Kathryn Eberle Wildgen, la relation de Green avec la lumière « is linked with his fear and distrust of the world, the sheer beauty of which enticed, seduced him from a vocation to the religious life, which he believed he had rejected to the great peril of his soul. The world is false, and light, which illuminates it, is its handmaiden » (Julien Green : *the great themes*, cité, p. 170). Elle voit donc dans la lumière une sorte de trahison car elle cache la réalité et éclaire les apparences. Sa réflexion, bien que juste, est néanmoins à nuancer : nous avons vu qu'au contraire les personnages semblaient révélés par une lumière projetée sur eux, qui mettait en valeur leur dualité et accentuait leurs défauts.

⁹⁸¹ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 605.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 609.

⁹⁸³ Giovanni Lucera, *Notes d'Histoires de vertige*, cité, p. 1411.

⁹⁸⁴ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 604.

Pendant deux ou trois secondes, Ariane considéra la grande tache de lumière dorée... »⁹⁸⁵. La synesthésie, bel et bien présente, indique que l'être a atteint sa plénitude dans la solitude, le silence, à peine coupé par de rares dialogues et la contemplation. Ces taches de soleil⁹⁸⁶ ouvrent un monde à l'« ennuyé » qui a le regard du poète, celui qui voit le possible derrière l'impossible et l'infini derrière le fini. Telle est l'attitude de Julien Green qui déclare : « Tout à l'heure, j'étais assis sur le canapé et regardais l'ombre que faisait une chaise de paille sur le mur. Cela me suffisait pour que je me sente dans cet autre pays qui n'a pas de nom. Là cesse toute inquiétude... »⁹⁸⁷.

Séductrice, complice, dramatique, mystérieuse ou révélatrice, la lumière n'est pas un simple agrément esthétique venant flatter une quelconque scène. Julien Green enrichit les scènes par de véritables tableaux dans lesquels la lumière a un rôle fondamental qui indique qu'il faut les regarder avec le regard du peintre qui parvient à saisir la particularité de ce qu'il reproduit et embellit de sa subjectivité.

c) La Nuit, le royaume de l'ennui et de l'angoisse :

Les thèmes de la nuit et de l'ennui sont récurrents dans l'œuvre de Julien Green. En effet, l'auteur lui-même confesse ses frayeurs du Noir, de ce néant si riche d'images et d'angoisses qui s'apparente à l'ennui. Dans les romans greeniens ces thèmes revêtent un caractère original : mêlé à la nuit, l'ennui croît et englobe les personnages dans le néant. Car que ce soit dans un sens concret ou abstrait, la nuit porte en son sein l'idée de vacuité, idée que l'on retrouve dans cette sensation exacerbée de leur non-être au monde.

Mais la nuit est aussi spectatrice de la haine des personnages : n'oublions pas que le verbe « ennuyer » vient du latin « inodiare », de « l'odium » la haine. La haine envers soi, mais aussi la haine envers les parents et l'éducation qu'ils inculquent et qui opprime le personnage. Adrienne, par exemple, se met donc en quête de l'image maternelle pour combattre l'absence de curiosité générée par l'ennui.

Manque d'honnêteté, de compassion, haine et rancune que ressent Adrienne à l'égard de Germaine sont accentuées par l'ennui. La haine s'accroît après le départ de cette

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 607. Même attitude après le départ d'Émile : « de nouveau le soleil collait sur la porte le disque d'or qui réveillait toutes les tristesse » (*Ibid.*, p. 607).

⁹⁸⁶ Elles sont récurrentes dans l'œuvre greenienne et mettent en valeur, dans *Adrienne Mesurat* par exemple, la pesanteur de son existence et l'existence d'un ailleurs possible qu'elle semble pourtant ignorer : « elle se mit à regarder les deux taches rectangulaires que faisait le soleil sur le tapis devant les fenêtres » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 287). Le tapis qu'elle regarde, c'est-à-dire l'intérieur de sa maison, prouve qu'elle ne concentre pas son attention sur les bonnes choses, mais sur des apparences fugitives.

⁹⁸⁷ Julien Green, *Journal, Vers l'invisible* (1958-1966), [1967], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 123-415, 11 octobre 1965, p. 379.

dernière et se transforme en un désir d'anéantissement. Son cauchemar à Dreux met en relief le désir d'élimination de la sœur : la lune dessine un cercueil au pied du lit d'Adrienne, et c'est précisément dans ce cercueil que vient se placer sa sœur. L'expression « comme un corps dans sa bière »⁹⁸⁸ en est la preuve, confirmée par la description de Germaine l'assimilant à un cadavre. Mais c'est aussi un présage de la mort morale d'Adrienne : sa posture dans son lit, bras allongés et mains croisées⁹⁸⁹ semble l'indiquer, tout comme sa phobie de dormir qui n'est rien d'autre qu'une peur du néant. Outre la peur de la maladie et de la contagion, si Adrienne déteste autant sa sœur c'est parce que celle-ci veut s'approprier la place de la mère. Nombreux sont les passages où Germaine rappelle à sa sœur son autorité parentale, ce qui révèle sa volonté incestueuse de prendre la place de la mère. En outre, Germaine se ligue avec Antoine contre Adrienne par plaisir de la voir souffrir. Cette souffrance est une revanche sur la maladie qui a « injustement » épargné Adrienne. Par ailleurs, la haine envers le père est évidente et elle se mêle à celle de Germaine. Lorsqu'Adrienne se retrouve seule dans sa chambre, et redoute le silence angoissant des heures nocturnes, sa chambre revêt l'image du père car il en est le créateur :

Elle haïssait sa chambre, la nuit surtout, pendant ces heures vides qui précédaient son sommeil. Ce papier peint à fleurs que son père avait choisi et dont il était si fier, cette armoire de grand magasin qu'on lui avait donnée pour ses seize ans, ce lit de métal, que de souvenirs tout cela représentait, que d'insupportables années, que de nuits inquiètes semblables à celle-ci⁹⁹⁰.

La chambre est aussi l'image de l'ennui car elle est le miroir d'une vie étriquée qu'elle déteste ardemment. L'ennui transforme tout en un ensemble trop semblable, trop connu, qui manque de changement. C'est comme si Adrienne avait peur de la vie, comme si elle vivait encore le deuil de la perte de sa mère. En effet, elle est repliée sur elle-même

⁹⁸⁸ *Adrienne Mesurat*, cité, p. 446.

⁹⁸⁹ Avant cet épisode, alors qu'elle se remémore son passé une nuit d'insomnie, Adrienne vit un épisode insolite : « Tout à coup il lui sembla qu'elle tombait et qu'elle se retenait ; elle voulut faire un mouvement mais ses mains étaient croisées sous sa nuque et elle ne parvint pas à les remuer. Elle eut la sensation de se débattre et presque aussitôt le sommeil la gagna » (*Ibid.*, p. 313). Insatisfaite par la réalité, Adrienne vit dans ses souvenirs – bien que peu heureux. La sensation de chute semble symboliser la peur du néant, d'autant plus qu'elle essaye désespérément de remuer ses bras et que tout se fait dans son imagination (elle n'a que la sensation de se débattre). Selon Gaston Bachelard, « la peur de tomber est une *peur primitive*. [...] C'est elle qui constitue l'élément dynamique de la peur de l'obscurité ; le fuyard sent ses jambes flageoler. Le noir et la chute, la chute dans le noir, préparent des drames faciles pour l'*imagination inconsciente*. Henri Wallon a montré que l'agoraphobie n'était, au fond, qu'une variété de la peur de tomber. Elle n'est pas une peur de rencontrer des hommes, mais une peur de ne pas rencontrer d'appui » (Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, cité, p. 117). En effet, par ses souvenirs Adrienne tente de combler le vide qui est celui de l'autre : elle se rappelle de jours pas forcément heureux, mais de jours où elle côtoyait autrui, où elle sortait tous les jours avec un but bien précis. C'est ce parallèle qui lui montre l'ampleur de sa solitude.

⁹⁹⁰ *Adrienne Mesurat*, cité, p. 446.

et tout ce qui est hors d'elle est une hallucination : elle ne connaît que sa propre réalité. Le père est donc détesté parce qu'il est l'incarnation de l'ennui ; il est celui qui offre une vie monotone, qui se satisfait du médiocre, qui se complaît dans son confort bourgeois. La haine découle en ce sens de ce qu'Antoine a pu offrir, mais aussi imposer à ses filles.

De plus, la nuit et l'ennui sont liés parce que l'éducation accentue l'ennui des personnages. Selon Otto Fenichel⁹⁹¹, l'ennui pathologique résulte de la répression des désirs et des pulsions qui conduit à une absence de but. Cette définition n'est pas sans rappeler les principes éducatifs de la famille d'Adrienne : réprimer tous ses désirs (sortir le soir, et donc lui nier une vie intime), et ses pulsions (pulsion d'amour et de vie). En brimant tous les désirs d'Adrienne, sa famille ne fait que la confiner dans son ennui et elle lui ôte par là même tout but. Adrienne n'a pas une vraie vie : elle vit une vie à l'état initial, est encore un fœtus qui ne maintient pas de réel contact avec autrui. La jeune fille semble encore fusionner avec la mère car elle est demeurée une enfant dans sa soumission au père. Elle partage avec sa mère disparue une communauté, sa « condition de victime du patriarcat »⁹⁹². Telle est la raison pour laquelle Adrienne peut être assimilée à un fœtus et sa maison au ventre maternel. Les relations avec autrui s'en ressentent fortement. La solitude d'Adrienne est aussi dictée par son éducation qui l'aliène comme l'illustre par exemple sa marche dans la ville à la tombée de la nuit, à Dreux. Une éducation qui ne laisse pas de place au développement de l'identité provoque la mort symbolique de l'être. Réprimer ce qui fait d'une personne un être humain ne peut amener qu'à la gangrène de l'identité : le lecteur assiste dans la scène nocturne de la poursuite de l'ouvrier à une destruction de la vie. En outre, la répression des désirs et des pulsions s'illustre dans le

⁹⁹¹ « Les malades n'ont en général plus d'intérêt pour quoi que ce soit et deviennent moroses. Certains d'entre eux sentent en même temps la fatigue paralysante due à l'appauvrissement et la tension agitée due aux pulsions refoulées qui cherchent une issue. Ils sentent la nécessité d'une issue et néanmoins un manque d'intérêt et d'enthousiasme pour tout ce qui pourrait servir d'issue. Ils veulent qu'on leur dise ce qu'ils devraient faire (parce que les buts réels sont inconscients) et ils repoussent toutes suggestions (parce qu'ils ne veulent aucun substitut). [...] *Le sentiment d'ennui est probablement d'une façon générale, du moins dans son exagération névrotique, un état d'excitation dans lequel le but est refoulé ; tout ce que le sujet peut envisager en fait d'action ne lui semble pas propre à apaiser la tension intérieure. Les personnes qui s'ennuient cherchent des distractions, mais elles ne peuvent généralement pas arriver à se distraire parce qu'elles sont fixées à leur but inconscient* » (en italique dans le texte) (Otto Fenichel, *La Théorie psychanalytique des névroses*, Paris, PUF, 1987, pp. 228-229). Ce tableau des symptômes d'ennui ainsi que de ses conséquences illustre les comportements de nos ennuyés. Pensons à Adrienne qui ne parvient pas à fixer son attention sur un livre, qui refuse d'entendre sa sœur lui dire qu'elle est malheureuse et que son amour ne la mènera nulle part ; pensons à Emily qui s'abîme dans de longues contemplations du jardin sans parvenir à s'en détacher ; pensons à Gertrude qui ne fait rien d'autre qu'organiser ses jeudi et refuse dans un premier temps les propositions de Gustave pour s'abandonner à ses plans ; pensons à Hedwige qui refuse de renoncer à sa passion pour Gaston Dolange ; ou encore à Philippe dans *Épaves*, qui, ayant l'occasion de sortir de son ennui bourgeois, ne sauve pas la femme des berges de la Seine appelant au secours et la laisse mourir, effaré par sa lâcheté qui le hantera jusqu'à en changer le cours de sa vie.

⁹⁹² Jean-Claude Liaudet, *Telle Fille, quel père ?*, Paris, L'Archipel, 2002, 258 pages, p.142.

portrait dégradé qui est fait d'Adrienne. Vrai leitmotiv, le miroir revient souvent dans le roman, et le protagoniste s'y contemple régulièrement à la tombée de la nuit. Il y a un véritable lien entre le miroir et l'ennui. Le miroir est son emblème, il se fait le film de l'existence ennuyeuse des personnages. Alain Jay écrit : « même uniformité lisse, même tiédeur lointaine et proche à la fois, même recul sur le monde et même retour sur soi. Car tout homme qui s'ennuie regarde son image »⁹⁹³. En effet, ce miroir est le spectateur, tout comme Adrienne, de sa dégradation progressive : si au début elle est la parfaite antonymie de Germaine par sa bonne santé, sa « bouche pleine et rebordée »⁹⁹⁴, ses « joues encore arrondies »⁹⁹⁵, peu à peu elle assiste à son dépérissement. De même, Adrienne acquiert progressivement une apparence similaire à celle de sa sœur : « l'image d'une femme aux yeux cernés, aux joues blêmes et dont les cheveux dénoués flottaient librement sur son peignoir rose. Ses mains étaient froides »⁹⁹⁶, signe d'une dégradation progressive et d'une assimilation au personnage de Germaine. Aussi a-t-elle la même expression hagarde sur son visage⁹⁹⁷ : elle se découvre les mêmes rides qu'elle trouvait chez sa sœur et qui la font plonger dans la mélancolie et dans l'épouvante⁹⁹⁸. Il suffit d'un rien pour que la jeune fille prenne l'aspect de Germaine⁹⁹⁹. Peu à peu Adrienne est le siège de la mort : son teint blanchit comme si l'ennui avait « vidé » toute vie intérieure¹⁰⁰⁰. Le miroir permet pourtant à Adrienne de s'attacher au réel fuyant et d'échapper à un sentiment du vide¹⁰⁰¹. C'est en

⁹⁹³ Alain Jay, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres du Pacifique », 2007, 140 pages, p. 75. L'ennui fait du sujet la cause mais aussi le centre, analyse-t-il. C'est bien l'existence du sujet qui l'ennuie, dans une lassitude d'être qui exprime ce retour sur soi, cette confrontation violente avec l'inanité de son existence. Par le reflet de soi qu'il offre, le miroir a la même fonction. Il est le vecteur de la conscience de soi et de son ennui.

⁹⁹⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 287.

⁹⁹⁵ *Ibid.*.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 399.

⁹⁹⁷ « Quelque chose de hagarde sur son visage la surprit » (*Ibid.*, p. 343).

⁹⁹⁸ « Elle se peigna comme elle put, avec ses doigts. Au-dessus de la pendule, sur la cheminée, elle vit ses cheveux en désordre, ses yeux épouvantés, cernés d'une ombre que la mauvaise lumière de la lampe exagérât comme à plaisir » (*Ibid.*, p. 485).

⁹⁹⁹ Elle a par exemple les mêmes « joues hâves toutes sillonnées de petites lignes » (*Ibid.*, p. 290).

¹⁰⁰⁰ « ses joues étaient blanches, et il y avait dans son visage un air morne qu'elle ne se connaissait pas » (*Ibid.*, p. 324).

¹⁰⁰¹ Aussi, « le sujet n'arrive pas à vivre ce qu'il y a de nouveau à chaque moment de l'histoire » (Henri Bergson, cité dans *De l'ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, Toulouse, Privat, 1979, coll. « Rhadamanthe », 210 pages, p. 91). À l'instar de Roquentin dans *La Nausée*, la jeune fille ne garde qu'un doute flou de son existence. En effet, Roquentin s'observant dans un miroir se rend compte de la progressive déshumanisation de son identité : son visage est « la chose grise », ce qu'il voit « est bien au-dessous du singe, à la lisière du monde végétal, au niveau des polypes ». S'approchant du miroir, « il ne reste plus rien d'humain », ses joues sont « une carte géologique en relief », et – comme le temps, les choses qui « tendent vers l'inertie » (l'expression est de Sartre lui-même) et qui sont flasques – son visage se dissout peu à peu (les « molles régions des joues » qui « sont pour Roquentin du côté de l'existence informe et nauséuse » selon Madeleine Boisson, le regard « ne rencontre rien de ferme, il s'ensable », une « chair fade qui s'épanouit et palpète avec abandon », les yeux sont « vitreux, mou[s] ») (Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, pp. 33-35 et Madeleine Boisson, « Roquentin au piège du miroir », in *Sartre, La Nausée*,

interrogeant ses traits qu'Adrienne tente de retrouver sa mère. En effet, celle-ci est en quête de l'objet originel perdu qui donnera du sens à son existence¹⁰⁰² et qui contrera son « angoisse identitaire »¹⁰⁰³. Si le désespoir qu'elle en retire est si profond, c'est parce qu'elle devient le double de sa sœur : tout la ramène à cet être qui s'approprie l'identité maternelle en la marquant de sa maladie. Cela semble aussi indiquer que toute filiation est impossible : rien ne subsiste des traits maternels si Adrienne prend les traits de Germaine. En conséquence, l'être se sent vidé de son essence, en proie à une angoisse indescriptible devant l'existence.

Par ailleurs, la nuit paraît revêtir toutes les caractéristiques de l'ennui.

Il y a en effet quelque chose de calme et de rassurant dans les premières heures d'obscurité, mais à mesure que la nuit avance et que tous les bruits de la terre se taisent, l'ombre et le silence prennent vite un caractère différent. Une espèce d'immobilité surnaturelle pèse sur tout et il n'est pas de mot plus éloquent que celui d'*horreur* pour décrire les moments qui précèdent la venue de l'aube¹⁰⁰⁴.

Voilà une description effrayante du néant auquel est associée la nuit. Le silence et l'obscurité rongent toute manifestation de présence humaine et accentuent la solitude de l'être qui ressent profondément la pesanteur de la nuit. Rodica Pop écrit à propos du silence nocturne que « tout bruit rassurant est absorbé, avalé par le silence »¹⁰⁰⁵, créant une atmosphère fantastique parce qu'il est l'indice de l'insécurité. Insatisfait, l'« ennuyé » craint la nuit qui le met face à lui-même car elle est le moment où il ressasse ses maux et où il ressent plus profondément son inadéquation au monde : dépourvu d'une simple apparence, de tout ce qui peut l'embellir ou lui donner une quelconque vie, la ville se dévoile dans son essence, rappelant à l'être ennuyé sa pesanteur. Car une sortie de jour

Roman 20 – 50, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, n° 5, juin 1988, pp. 37-41). « Si la conscience de soi naît du reflet que nous avons sous les yeux dans un miroir ou du reflet que nous renvoient les autres, ici, le sujet est néant car il s'aperçoit du caractère illusoire de son identité. Différentes sont néanmoins les conclusions d'Adrienne, qui reconnaît dans le miroir non pas elle-même, mais l'image d'une jeune fille pourtant belle qui se fane jusqu'à devenir une vraie entité de la maladie et donc le reflet de sa sœur, d'où son désespoir et son peu d'envie « de recommencer l'expérience de l'autre soir et pleurer devant sa glace » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 312).

¹⁰⁰² C'est le cas de tous les personnages. Le traumatisme de la naissance est, rappelle Jean Onimus, inguérissable, d'où la quête maternelle de tout un chacun, ainsi que l'attachement à la maison : « La prothèse qui s'impose et, désormais, fera fonction de mère, c'est, après le berceau, la maison » (Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 10). L'enveloppe de la maison guérit les maux de l'ennui, mais les confine aussi – comme nous l'avons vu – dans la racine de l'ennui.

¹⁰⁰³ « Cette angoisse touche au corps, à ses limites, à son apparence visuelle, à sa maîtrise (dans le temps [...]) et dans l'espace [...]), à l'unité de l'individu dans ses intentions comme dans ses actions » (Nathalie Martinière, *Figures du double, du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, coll. « Interférences », 204 pages, p. 19).

¹⁰⁰⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 313-314.

¹⁰⁰⁵ Rodica-Pop, « Grimaces et menaces du noir dans l'univers romanesque de Julien Green », in Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, cité, p. 110.

équivalait à retrouver de la vie, des gens, un mouvement qui permette d'oublier l'angoissante solitude de l'homme. Dans la nuit, au contraire, les choses sont telles qu'elles sont, il est impossible de tricher et le monde apparaît dans son hostilité primitive. Alain Montandon écrit à ce sujet : « Le noctambule se livre à l'inattendu, au hasard, à l'errance sans itinéraire préconçu jusqu'à quatre heures du matin [...] à la recherche d'impossibles réponses, fouillant l'ombre de ses chimères, inconsolé, inassouvi et inassouvissable, dans une perpétuelle quête qui est aussi une quête intérieure de soi-même que la nuit favorise et appelle »¹⁰⁰⁶. Mais même dans sa propre maison, l'« ennuyé » ne parvient pas à se sentir chez lui, à l'abri¹⁰⁰⁷. La pesanteur du décor, le silence inhumain et le sentiment d'une profonde solitude, pas seulement dans la maison, mais aussi et surtout au monde, effraie le personnage qui ne parvient pas à se laisser aller au sommeil. « Le silence de la maison lui faisait peur »¹⁰⁰⁸, lit le lecteur à propos d'Emily. Sa chambre prend une apparence irréaliste, fantastique : une présence mystérieuse semble la dominer de sa présence : « lorsque le vent ébranlait le châssis de la fenêtre, elle se retournait, le cœur battant, et regardait les rideaux qu'une vie mystérieuse paraissait animer »¹⁰⁰⁹. En effet, la jeune fille n'ose pas bouger et le

¹⁰⁰⁶ Alain Montandon, « Flâneries aux lumières de la ville », in *Promenades nocturnes*, cité, p. 34.

¹⁰⁰⁷ Dans *Minuit*, le narrateur écrit à propos de la peur d'Élisabeth dans la maison de Rose : « La peur d'un enfant est un monde dont les grandes personnes ne connaissent guère la configuration ténébreuse ; il a son ciel et ses abîmes, ciel sans étoiles, abîmes sans aurore. Le voyageur de dix ans s'enfonce malgré lui dans ce pays nocturne où le silence parle et l'ombre voit ; il sait qu'un regard luit au seuil des cavernes et que le long des chemins obscurs des cris lui seront jetés à l'oreille » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 429). Le monde entier se transforme en macrocosme menaçant pour la petite fille enfermée dans le débarras. Seul existe le « noir », qui n'est alors plus le lieu du repli serein sur soi-même dans un retour maternel. L'obscurité est menaçante car elle englutit le personnage, puisqu'elle est sans possibilité d'ascension mystique (d'où l'absence des étoiles), ni même de possibilité de fuite hors du noir (l'absence d'aurore). Pensons par exemple aux vers de Baudelaire, insistant sur les caractéristiques négatives de la nuit sans étoiles : « Comme tu me plairais, ô nuit ! sans étoiles / dont la lumière parle un langage connu ! / car je cherche le vide, et le noir, et le nu ! » (Charles Baudelaire, « Obsession », *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 75). On reconnaît dans ces caractéristiques l'expérience du nouveau-né qui commence sa vie dans le néant. D'ailleurs, Élisabeth compare cette plongée dans le noir « à la longue suffocation d'une noyade » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 430), liant le noir à la verticalité et à une dimension abyssale (d'ailleurs, la mort de M. Lerat met en relief ce lien avec l'abîme : « Et tout à coup il eut peur de ce qu'il devinait, de ce grand trou noir où il se sentait glisser sans pouvoir se retenir », *Ibid.*, p. 482 : comme l'écrit Maria Pia Forchetti, « dove la « chute » finisce comincia la Morte » (Maria Pia Forchetti, « Rêveurs de maisons ». « Rêveurs de rêves ». I castelli della notte di Julien Green », in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, cité, p. 138). Les peurs enfantines irraisonnées sont exprimées par les deux oxymores, qui rappellent les peurs de l'auteur enfant, assis sur l'escalier, les *Fables* de La Fontaine, à l'affût de tout bruit suspect et de toute ombre mouvante effrayante, inquiet de ne pouvoir parer à « l'ennemi invisible » (*Ibid.*, p. 429). Il se souvient ainsi : « Mais à cause de l'obscurité, ces petites histoires d'animaux se transformaient en fantasmagories. La nuit autour de moi était pleine de choses qui remuaient en silence et le cœur me battait » (Julien Green, *Partir avant le jour* [1963], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 645-876, pp. 722-723). Ou encore : « À six ans et plus, j'avais une horreur de l'obscurité qui ne peut se décrire. Si j'ai connu la peur, c'est bien de là qu'elle m'est venue. Ce qu'il y avait de plus merveilleux au monde, quand je me trouvais au lit, dans le noir, c'était l'apparition d'une bougie allumée éclairant le visage de ma mère » (*Ibid.*, p. 696).

¹⁰⁰⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 99.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 100.

lecteur a l'impression qu'elle est prise d'hallucinations. Ces manifestations indiquent le sentiment de menace, de dépossession, de meurtre sur sa grand-mère, de pauvreté – entre autres – qui la tenaille. La nature immobile qu'elle observe de sa fenêtre accentue sa solitude et sa sensation d'isolement, ainsi que le silence irréel à peine brisé par le chant d'un coq, qui lui parvient au loin : « La nuit était claire ; elle se pencha et vit la pelouse à travers les arbres. Pas un bruit ne parvenait à son oreille, sauf le murmure irrégulier du vent autour de la maison, et la voix à peine perceptible d'un coq qui chantait très loin dans la vallée »¹⁰¹⁰. C'est le silence que redoute le plus tout personnage ennuyé, car il est le signe matériel de sa solitude au monde et de l'immobilité inquiétante des choses. Lorsqu'Élisabeth parcourt la ville de nuit,

... un silence extraordinaire s'étendait sur toute la ville ; on eût dit qu'il venait du ciel avec cette lumière étrange qui donnait à tout la même couleur glauque et froide. Un coup de cloche, semblait-il, eût fracassé la nuit comme un palais de verre. En vain l'enfant tendait l'oreille pour saisir le plus léger murmure ; jamais encore elle n'avait connu cette légèreté surnaturelle de l'air lorsqu'il est vidé du bruit de toute vie humaine ; pendant plusieurs secondes elle éprouva quelque chose d'analogue aux enchantements des vieux récits, car de crainte de rompre le silence elle ne remuait pas, et plus son immobilité se prolongeait plus il lui paraissait difficile d'en sortir.

Tout à coup le timbre de l'horloge annonça la demie. Ce bruit qui de jour n'eût pas été remarqué, prenait à cette heure l'intensité d'une explosion. Des battements remplirent le ciel, énorme palpitation sonore dont les dernières ondes vibrèrent sous les tempes de la petite-fille.¹⁰¹¹

Le silence inhumain qui couvre la ville donne aux choses une pesanteur qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques de l'ennui¹⁰¹². La ville prend alors un aspect étrange et semble attendre un drame imminent qui accentue l'angoisse¹⁰¹³ de la petite-fille. La mairie, pourtant synonyme de vie citadine, perd sa vitalité et devient acteur d'un décor menaçant. Le temps semble alors suspendu, et c'est dans une immobilité oppressante que la petite-fille attend tout signe prouvant que la vie continue, que le temps ne s'est pas arrêté. « C'est l'heure où la vie se retire du monde comme une invisible marée, emportant

¹⁰¹⁰ *Ibid.*. Mais ce coq lointain est rassurant parce qu'il indique que la vie est présente, même loin. Il en est de même pour Élisabeth qui espère entendre le moindre signe de vie venant briser le silence angoissant de Fontfroide : « Dehors, le vent se taisait ; pas un son n'arrivait à elle. Ce silence lui fit une impression désagréable ; elle tendit l'oreille et n'entendit que le bruit de son propre souffle. De quel réconfort eût été à cette minute l'abolement d'un chien, au loin, dans la campagne » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 546).

¹⁰¹¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 437.

¹⁰¹² D'ailleurs, la tranquillité est dite « mortelle » (*Ibid.*, p. 546). On ne peut pas mieux caractériser l'ennui, qui est une sorte de mort intérieure du sujet perdant tout élan vital.

¹⁰¹³ « L'angoisse greenienne est une angoisse de la nuit. Les terreurs nocturnes, la peur de l'obscurité, la peur des cauchemars qui meublent le sommeil, la peur du diable qui sort de l'obscurité de la penderie où s'agitent les robes maternelles qui vont s'écarter pour le laisser passer : tout cela constitue la toile de fond sur laquelle s'édifie l'angoisse du romancier » (Marcel Eck (éd.), « La genèse d'une angoisse. Essai de psychanalyse de Julien Green », in *La Table ronde*, Paris, S.E.P.A.L., n° 196, mai 1964, pp. 130-144, p. 140).

avec elle le souffle des agonisants »¹⁰¹⁴. Dans ce silence inhumain, le moindre bruit est associé à la violence et personnifié, comme l'indiquent les verbes « fracasser » et « vibrer », ainsi que les substantifs « explosion », « battements », ou « palpitation », ce dernier nom rappelant les battements de cœur qu'elle croit entendre dans le silence. La nuit, les objets paraissent doués de vie et cerner le personnage pour mieux l'étouffer : « les choses deviennent des ennemis en puissance pour les héros greeniens dès que la lumière n'est plus »¹⁰¹⁵, écrit à propos Jean-Claude Joye. C'est en tout cas l'impression que le lecteur a lorsque la jeune fille attend Marcel dans l'obscurité : « Ce temps lui parut d'une longueur pénible. Tout craquait autour d'elle : les meubles, le plancher et jusqu'à quelque chose dans les murs »¹⁰¹⁶. L'errance de la fillette dans la ville indique que rien ne provient de la vie : le silence est par exemple un « palais de verre ». Le lecteur retrouve la métaphore de l'irréel¹⁰¹⁷ avec l'enchantement dont Élisabeth est prisonnière et la légèreté « surnaturelle » de l'air. Le silence paraît isoler le personnage du monde réel, ainsi que l'analyse Michèle Raclot : « il fait penser à une sorte de pellicule qui isolerait les personnages et leur environnement immédiat du monde réel, et qui serait troublante, fascinante et fragile comme le rêve... »¹⁰¹⁸. « La vraie vie est absente »¹⁰¹⁹, ailleurs¹⁰²⁰, et Élisabeth est dans un cauchemar, comme l'indique le caractère onirique des choses autour d'elle. Comme l'écrit Alain Montandon, « le flâneur, avec sa démarche aléatoire et son errance sans but précis, entre dans une autre temporalité, un autre temps, un temps suspendu. La ville, dont il tisse à loisir l'inextricable labyrinthe apparaît comme une espèce de surnature [...]. La bouche d'ombre ouvre grand sa gueule pour engloutir dans son cauchemar le promeneur téméraire et imprudent »¹⁰²¹. La nuit donne à Élisabeth le

¹⁰¹⁴ Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 291.

¹⁰¹⁵ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 30.

¹⁰¹⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 543.

¹⁰¹⁷ Pour John M. Dunaway, sa quête nocturne est une initiation rituelle au monde irréel de la nuit (« Elisabeth's ensuing nocturnal wandering is a ritual initiation into the unreal world of night » (John M. Dunaway, *The Metamorphoses of the Self. The Mystic, the Sensualist, and the Artist in the Works of Julien Green*, Lexington, Université de Lexington, Press of Kentucky, 1978, 110 pages, p. 68)). Cette initiation débute avec l'observation effrontée de la statue nue, qui annonce son éveil à la sensualité et le progressif détachement à la mère.

¹⁰¹⁸ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 50.

¹⁰¹⁹ Arthur Rimbaud, « Délires I, Vierge folle », in *Poésies*, Paris, Le Livre de poche, 1972, 301 pages, p. 182.

¹⁰²⁰ Telle est l'impression que fait la nuit sur le personnage. Manuel remarque ainsi : « ... les bras posés sur la barre d'appui, je regardai notre platane endormi dans les rayons de la lune et la pelouse givrée par l'étrange lumière qui tombait sur elle. Ce spectacle me grisa. Il me sembla que j'allais découvrir l'aspect secret des choses, celui qu'on entrevoit en rêve, mais qu'on oublie au réveil [...]. Je ne me reconnaissais plus. J'allais au devant de quelque chose de nouveau. Le monde tel que je l'avais vu jusqu'alors perdait sa force, sa réalité : à sa place régnait la nuit » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 238).

¹⁰²¹ « Flâneries aux lumières de la ville », *Promenades nocturnes*, in Alain Montandon (éd.), Paris, L'Harmattan, 2009, 240 pages, pp. 23-24.

sentiment de sa solitude existentielle et de l'inhospitalité d'un monde qui n'est pas fait pour elle. En effet, celui qui sort en pleine nuit est souvent un personnage à la recherche de paix, d'un calme reposant qu'il ne trouve pas chez lui. Sortir, c'est tenter d'élargir les frontières d'un monde qui s'arrête souvent aux grilles d'une maison ; sortir de nuit équivaut à partir à la quête de soi-même, mais une quête désespérée car le personnage prend conscience de « l'irrémissible solitude de l'homme, l'heure où chacun est renvoyé à lui-même »¹⁰²². C'est ainsi que le lecteur observe le parcours de M. Lerat dans la ville, dont le destin le mène tout droit à la petite-fille, alors que M. Edme, venu pour elle, finit son voyage « sur un banc où il s'endormit »¹⁰²³. Dans ce labyrinthe, dont le narrateur facilite l'accès au lecteur en lui présentant un dédale vu d'en haut¹⁰²⁴, le tranquille et bourru M. Edme est tel « un insecte dans la poussière d'un chemin de campagne », métaphore qui met l'accent sur la dimension hasardeuse de son errance, mais aussi et surtout sur la fragilité d'une vie. En effet, les contradictions d'une telle adoption par M. Lerat sont nombreuses : il n'est pas venu pour la petite-fille et néanmoins il la prend sous son aile ; il a un premier contact bourru et peu affectueux mais il s'attache à elle tandis que des membres de la famille d'Élisabeth en ont été incapables. Par ailleurs, on sait que M. Lerat est un personnage bon, indulgent. Bonté et indulgences sont des qualités qui sont « le résultat d'une digestion de premier ordre et d'une vie sans difficultés financières »¹⁰²⁵. Ces caractéristiques l'assimilent à un insecte et mettent en valeur le fait que l'homme est un loup pour l'homme, selon la formule de Plaute. Car en effet, depuis le début du roman, tout être humain est hostile à l'orpheline et seul cet économe bienveillant lui offre la protection tant désirée. De plus, la métaphore indique la prévalence du destin sur le hasard : si M. Edme se perd et ne parvient pas à retrouver la petite fille, M. Edme est conduit à elle par un effet du destin : « Entre les cailloux et les brins d'herbe, il se fraie une voie secrète selon un dessein dont nous ignorons presque tout, mais c'est une tentation de prêter à cet être minuscule un but et des désirs où nous reconnaissons les nôtres »¹⁰²⁶.

La même expérience est faite par Brochard, se réveillant en pleine nuit dans sa chambre : « Au milieu de la nuit il se réveilla. La lumière qu'il avait oublié d'éteindre lui montra une chambre qu'il ne reconnut pas tout de suite. Il lui sembla en effet qu'il venait

¹⁰²² *Ibid.*, p. 23.

¹⁰²³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 442.

¹⁰²⁴ Cette vision du personnage permet aussi une autre interprétation, assimilant le personnage à un animal de laboratoire dans un labyrinthe, dont on étudie la survie dans un environnement hostile et clôturé.

¹⁰²⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 444.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 442.

d'un autre monde et que ces misérables fauteuils le considéraient avec sévérité »¹⁰²⁷. Exilé, Brochard observe sa chambre avec un détachement qui a perdu toute habitude. En effet, il ne se reconnaît plus parmi ses propres meubles, sous une lumière différente et peine à se sentir chez lui, alors même qu'il a un besoin profond de refuge. Menaçante, la nuit s'affirme comme un personnage venu effrayer le protagoniste¹⁰²⁸. Aussi, Élisabeth, confinée dans un débarras obscur éprouve la solitude de l'orpheline et l'angoisse de celui ou celle qui n'a personne pour le défendre, rappelant Green enfant¹⁰²⁹ qui craignait la nuit :

Tout geste lui paraissait dangereux, et elle ne trouvait pas d'attitude qui la rassurât. Il était terrifiant d'être couchée par terre comme une morte, il ne l'était pas moins de se mettre à genoux, car alors on avait l'air d'implorer quelqu'un. [...] La nuit épaisse ne souffrait pas qu'elle distinguât même ce qu'elle pouvait toucher. [...] tout à coup le plancher craqua. Ce bruit retentit dans le silence comme un coup de fouet. [...] Elle eut l'impression que la nuit s'emplissait de rumeurs et qu'on respirait à côté d'elle ; pour mieux en juger, elle retint de nouveau son souffle, mais le sang bourdonnait si fort à ses oreilles qu'elle n'aurait su dire si elle se trompait ou non. Son imagination lui montrait un homme rôdant quelque part au fond du débarras...¹⁰³⁰

Expérience inquiétante, le noir est ici décrit sous le voile de la subjectivité de la petite-fille, ne laissant transparaître aucun élément descriptif du débarras. Les verbes d'impression « paraissait », « avait l'air », « distinguât », ou « eut l'impression » en sont la preuve. Le vocabulaire (« morte », « implorer », et « coup de fouet ») suggère la violence de la peur nocturne et confirme que la mort est toujours sous-jacente. De plus, sa peur éveille tous ses sens : la vue qu'elle s'efforce d'utiliser en vain, l'ouïe qui est le serviteur de l'effroi, le toucher qui la rassure un instant ; tandis que son imagination¹⁰³¹ est sans

¹⁰²⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 343-344.

¹⁰²⁸ Les exemples abondent. Aussi, par exemple, alors que le débarras est subitement éclairé par une lune venant dissiper ses craintes, « ces paquets informes prenaient d'étranges apparences dans la lumière spectrale qui tombait sur eux ; ici, on eût cru qu'une épaule soulevait l'étoffe, et là une tête, et là, par un caprice de l'ombre et du hasard, la croupe et les jambes repliées d'un dormeur » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 432).

¹⁰²⁹ Cet épisode est le miroir de ses craintes. « Mais dans le noir, par un phénomène qu'elle ne pouvait comprendre, les plus innocentes histoires de bêtes tournaient à l'effroi, et de simples dialogues d'insectes alimentaient son inquiétude » (*Ibid.*, p. 431) est le souvenir greenien de moments nocturnes de peur, à Andrésey (cité à la note 902).

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 430.

¹⁰³¹ La peur provient de son imagination, non pas du décor. Le lecteur a l'impression que le personnage est en quelque sorte séparé en deux parties, son corps et son âme, tant les verbes d'impression priment sur ceux de mouvements et semblent faire du corps leur objet. Aussi lit-on : « la fatigue la contraignit à s'asseoir... », (*Ibid.*, p. 431), « Les paroles de sa tante lui revinrent à l'esprit... », « son cerveau lui représenta la mort... » (*Ibid.*, p. 432), « la fatigue d'une émotion si violente et si prolongée la coucha sur le sol et lui ferma les yeux » (*Ibid.*, p. 433). Par ailleurs, la petite fille entend une voix dans sa tête qui accentue sa peur, au point de s'en boucher les oreilles ; et enfin, après la mort de sa mère, elle craint d'être suivie et se retourne plusieurs fois (« il avait fallu que, de minute en minute, elle jetât derrière elle un coup d'œil furtif qui ne la rassurait jamais, bien qu'il lui fit voir une rue vide », *Ibid.*, p. 432). La passivité de la petite-fille naît donc avec la nuit, alors même qu'elle est toujours caractérisée par des mouvements de bravade. Cet effacement du sujet agissant au profit d'un « objet réfléchissant » est le miroir d'un personnage qui se fait – pour reprendre

freins. C'est d'elle¹⁰³² que la protagoniste a peur, d'elle que viennent ces images sinistres de la nuit personnifiée, c'est d'elle que viennent les jugements sur sa posture et qui se fondent tous sur des motifs peu valables. La peur est intérieure et se déverse sur le décor, indice de la sensibilité d'Élisabeth qui rejaillira de façon encore plus exacerbée à Fontfroide. Pour Jean-Claude Joye, la petite fille « se trouve ici d'une certaine manière de l'autre côté du monde réel. Elle accède à cet autre monde à travers l'obscurité et à travers la peur »¹⁰³³ et c'est à Fontfroide que le mystère de la nuit se dévoilera et débouchera sur la mort.

Adrienne se rend compte que sa solitude fait naître en elle la conscience d'un réel fuyant sur lequel elle n'a plus aucune prise :

Adrienne s'éveilla au milieu de la nuit, et reconnut tout de suite qu'elle n'était pas chez elle ; la lune éclairait le petit salon où la jeune fille s'était installée pour dormir. [...] L'air était lourd ; un ciel pur de tout nuage annonçait pour le lendemain une journée plus chaude que les précédentes.

Il semblait à Adrienne qu'elle ne vivait plus que d'une vie étrange comme celle dont on peut avoir conscience dans un rêve. [...]

Elle s'assit sur le rebord de la fenêtre et posa son coude sur la barre d'appui. La rue était toute blanche, avec des ombres tranchantes au ras des murs. Un profond silence régnait, ce silence de minuit et de midi qui serre le cœur, dans les petites villes de province, comme si toute chose vivante était frappée de mort subite¹⁰³⁴.

Adrienne fait ici l'expérience de son étrangeté au monde. En effet, elle se réveille dans un décor inconnu, donnant aux choses immobilité et pesanteur. La lueur de la lune transforme la rue en un décor étrange, où la vie n'a pas sa place et où l'aridité règne en maître. La blancheur¹⁰³⁵ indique l'absence de vie, tandis que les ombres « tranchantes »

l'expression de Cristina Terrile (Cristina Terrile, *La crise de la volonté ou le romanesque en question. Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*, Paris, Champion, 1997, 404 pages, p. 230) – « récepteur passif » de ses émotions, comme une marionnette au service de la nuit, qui laisse ses peurs déferler sur le débarras et prendre possession de son âme.

¹⁰³² Elle confesse plus tard : « Elle en arrivait au point où ses propres mouvements lui étaient une cause d'épouvante. Son souffle se dédoublait pour ainsi dire, et devenait le souffle de deux personnes dont l'une rôdait autour de l'autre, respirait dans son cou, soupirait à son oreille » (*Ibid.*, p. 431).

¹⁰³³ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 45.

¹⁰³⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 481.

¹⁰³⁵ Plus tard, en plein « développement » de sa folie, Adrienne est dans la rue, la même nuit. « Sous la lumière de la pleine lune, la chaussée était toute blanche, comme s'il eût neigé. Parfois, au gré d'une brise qui soufflait sans bruit, les arbres remuaient doucement la tête ainsi qu'au milieu d'un songe, et leurs feuilles frappées de rayons blafards brillaient avec des effets de métal » (*Ibid.*, p. 485). Le décor devient alors, sous la lumière de la lune, étrange, dur, malfaisant et surtout inhospitalier, accentuant la détresse d'Adrienne qui – en plus de ne plus reconnaître son espace familial – ne se reconnaît plus elle-même. En effet, les feuilles, qui pourtant sont vivantes, deviennent des objets métalliques ayant perdu toute vie, inquiétants, qui reflètent la solitude de cette jeune fille perdue au milieu d'un décor sans vie. La ville semble alors chasser la jeune fille qui ne lui appartient pas. Adrienne avait ressenti la même sensation lors de son séjour à Montfort-L'Amaury : « Elle ouvrit son parapluie et se mit à courir malgré sa fatigue. [...] C'était comme si elle était emportée par un mouvement dont elle n'était plus maîtresse, comme si elle fuyait devant quelqu'un dont elle entendait le

semblent intensifier un décor déjà inhabitable, hostile et funèbre, rendu invivable par l'ennui. « Dans la description d'un personnage immobile, le lien avec la peinture est constant, que l'auteur se réfère implicitement à un tableau réel dont il décrit le sujet, la lumière, le cadrage, ou au contraire qu'il fasse naître par le jeu de mots un tableau imaginaire, en utilisant ces mêmes éléments comme pourrait le faire un peintre »¹⁰³⁶. Aussi, le tableau sous les yeux d'Adrienne évoque-t-il *La Matinée angoissante* de Giorgio De Chirico, peint en 1912, où – comme dans la plus grande majorité de ses œuvres – le temps est figé, dans une attente angoissante d'un drame prochain, conférant à l'immobilité des choses une pesanteur déroutante. La décoloration du décor, ainsi que sa désertification évoque la vacuité de la vie, et l'on peut dire la même chose à propos de la rue déserte qu'observe la jeune fille. La mort qualifie ce qu'elle regarde, mais également la qualifie elle-même puisque ce décor n'est que la projection de son intériorité. Lorsque Brochard court les rues, il arrive dans un beau quartier dont les grilles d'une demeure semblent le juger : « La lune brillait maintenant dans un ciel noir, frappant de sa large lumière tranquille les façades des maisons. Chaque fenêtre apparaissait dessinée d'un trait dur et précis. Il les considéra un instant, immobile, ensorcelé par cet éclairage mystérieux qui le transportait dans un autre monde »¹⁰³⁷. Même Brochard, personnage pourtant peu porté à la dimension sensible du monde, est transfiguré par l'aspect mystérieux du décor nocturne qui acquiert une autre apparence, synonyme de l'existence d'un monde invisible. Ici, même si la rue semble majestueuse, elle est rendue aride par la lumière de la lune. En effet, les contours des fenêtres paraissent plus droits, et la lumière pâle de la lune dans la nuit semble être un faisceau de lumière accusateur, mettant en évidence un petit homme aux intentions obscènes. Plus loin, « les réverbères, pareils à des veilleurs immobiles lui montraient les trottoirs sans fin, d'une régularité d'épure. Rien ne ressemble plus à une

pas derrière elle. En quelques minutes, elle parvint à l'église qu'elle regarda hâtivement, sous la soie trempée de son parapluie. Ces pierres vertes sur lesquelles un fleuve semblait avoir passé, ces dalles devant le porche que la pluie venait battre lui parurent tout d'un coup si lointaines, si étrangères à ce qu'elle était elle-même qu'elle en reçut un choc. Elle éprouva brusquement un sentiment jusqu'alors inconnu : l'indifférence complète de tout à l'égard de ce qui se passait en elle, l'indifférence de cette église et de cette place à sa douleur, l'indifférence de millions de gens à son sort » (*Ibid.*, pp. 431-432). La fuite d'Adrienne, par une culpabilité injustifiée, symbolise la peur d'autrui ainsi que sa séquestration mentale suite au parricide dont elle ne parvient pas à se laver. Même l'église ne lui offre aucun refuge et paraît même la rejeter : Adrienne est étrangère et « perd » le monde, d'où une déshumanisation progressive du décor.

¹⁰³⁶ Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 94. Le confirme Henri Lemaire : « Esthétiquement et techniquement, c'est un art du *nocturne*, qui donne souvent une place éminente à un clair-obscur littéraire où l'agencement d'une composition tranchée en noir et blanc traduit un tragique essentiel : celui d'une âme olitaire pour qui la lumière n'est plus qu'un souvenir dans un monde intérieur livré à la nuit, et dont la nostalgie oscille entre ce souvenir et la conscience d'une perte irrémédiable » (Henri Lemaire, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle. 1920 – 1960*, cité, p. 401). Cette perte qui peut aller jusqu'à celle de son identité dans le cas d'Adrienne.

¹⁰³⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 355.

ville morte que certains quartiers au cœur de la nuit. Dans cette inquiétante solitude, l'espoir de rencontrer quelqu'un paraît chimérique... »¹⁰³⁸. Solitude, immobilité et ennui caractérisent la ville nocturne. Même si le personnage est en quête de Louise, il est en réalité sorti après une chimère, une illusion qui l'aide à supporter le vide dont est faite sa vie. Les immeubles, « ruisselants d'une blancheur d'argent »¹⁰³⁹ reflètent l'« épanchement doré »¹⁰⁴⁰ de la chevelure de Louise ainsi que les « reflets de pierre polie »¹⁰⁴¹ de ses jambes, tels un miroir de la chimère à laquelle aspire Brochard et de son immoralité. Les reflets d'or et d'argent¹⁰⁴², durs, enlèvent toute humanité au décor et à la prétendue Louise, et indiquent par là même que le sexe féminin – associé à la lune qui le met en valeur – est maléfique. Aussi, la nuit met en évidence le côté funèbre du décor, décoloré et sans vie : le silence, l'immobilité et la solitude caractérisent cette mort du jour, et est visible parce qu'Adrienne et les autres personnages portent en eux un ennui qui délave leur perception du réel. Car « c'est le regard qui donne au monde une réalité qui peut, à tout moment, être remise en question »¹⁰⁴³. C'est alors qu'Adrienne, frappée par cet aspect étrange du décor, transfère son étrangeté sur sa maison, qui lui apparaît tout à coup inconnue :

Elle leva les yeux et vit, de l'autre côté de la rue, une maison étroite au fond d'un petit jardin. Les six marches du perron montaient sans grâce jusqu'à une porte dont la partie supérieure était formée par une grille au dessin compliqué. Adrienne connaissait bien cette grille. Que de fois n'avait-elle pas promené ses doigts de petite-fille dans les entrelacs de fer ! Il y avait quelque chose d'accablant dans ce simple souvenir. « Pourquoi suis-je ici ? » se demanda-t-elle. [...] Toute l'attention d'Adrienne était prise par ces détails qu'elle avait observés cent fois, mais qui semblaient revêtir pour elle, à cette heure et de cet endroit, un aspect qu'elle ne leur avait jamais vu. [...] Et cette impression voisinait en elle avec le dégoût que l'on peut avoir en face de quelque chose que l'on connaît trop bien et dont tout à coup on se détourne avec horreur, après en avoir supporté la vue pendant de longues années¹⁰⁴⁴.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 356.

¹⁰³⁹ *Ibid.*.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*. Nous connaissons le « symbole maléfique de la chevelure lié à la sexualité et à la mort. Le lourd rideau de cheveux noirs dont le romancier dote très souvent ses héroïnes représente un symbole archétype de l'inquiétude suscitée par la féminité ensorcelante et redoutable comme l'eau qui engloutit » (Michèle Raclot, « La symbolique de l'arbre dans les romans « américains » de Julien Green », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, p. 84).

¹⁰⁴¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 356.

¹⁰⁴² C'est une constante chez Green dont l'exemple le plus frappant est la transfiguration du chantier de charbon sous la lumière de la lune dans *Léviathan*. Par exemple dans *Minuit*, Elisabeth observe en pleine nuit un pavillon blanc entouré d'une immense pelouse. « Sous les rayons de la lune, elle ne reconnaissait pas la pelouse que le givre couvrait d'une poussière de diamants » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 437) ; ou encore, « le carrelage humide brillait avec l'éclat d'une surface métallique » (*Ibid.*, p. 434). Le monde se fige, dans un inquiétant surnaturel qui ne laisse pas de place à la vie, dont la phrase « Tout semblait immobile à jamais » en est la plus fidèle image.

¹⁰⁴³ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 72.

¹⁰⁴⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 481-482.

La description ne met aucun doute quant à l'ennui dont est atteinte la jeune fille et qui se révèle avec plus d'ampleur dans l'observation de sa maison. Deux attitudes coexistent en alternance : le regard du « déjà vu », auquel le sujet réagit avec résignation et abattement parce que rien ne change dans sa vie, et le regard du « jamais vu » qui caractérise pourtant des objets ou des décors familiers, et qui le confine dans sa solitude et son impression d'étrangéité. Ici, l'adolescente ennuyée jette sur le monde un regard désabusé. Même les décors familiers sont source d'écœurement parce qu'ils ont été trop côtoyés et qu'il n'est plus possible de transcender l'ennui. Plus rien ne la « stimule », plus rien ne lui permet d'exciter son intérêt pour le monde. Elle est alors « de trop », telle Roquentin qui « étouffai[t] au fond de cet immense ennui »¹⁰⁴⁵. Sa question, « pourquoi suis-je ici ? », peut alors s'étendre à toute sa vie : « pourquoi suis-je au monde ? », « pourquoi est-ce que j'existe ? », « à quoi bon ? ». La dernière phrase résume l'expérience de la nausée propre à tout personnage ennuyé : son existence lui semble absurde, sans but, contingente et le réel ne lui offre aucune prise. Il ne voit en la vie que la répétition des mêmes choses, engendrant son dégoût et la monotonie de tout ce qu'il aura la force d'entreprendre. Car c'est bien la force qui lui manque, le plus souvent. L'acte reste souvent inachevé car seulement pensé, puis abandonné par le sentiment de sa vanité. Lié à l'écoulement lent et identique des jours, l'ennui survient la nuit, car c'est dans ce temps mort que le sujet se rend compte combien le temps est long et combien il est dépourvu d'outils pour le tuer. Aussi Hedwige craint-elle la nuit : « Elle redoutait la nuit si longue à finir et se demandait d'où lui viendrait le courage d'affronter le jour qui allait poindre dans quelques heures, puis la nuit après cela, et cette alternance de lumière et d'ombre qui ne lui portait que du chagrin »¹⁰⁴⁶ et espère-t-elle que le sommeil la cueille au plus vite pour abréger sa souffrance : « ce qu'elle voulait, c'était se cacher dans le noir, se glisser entre ses draps, rester immobile, comme une morte. Ainsi la nuit la porterait au jour et dans la lumière tout changerait ; elle souffrirait d'une manière différente »¹⁰⁴⁷. Notons l'assimilation de la nuit à la mort, ainsi que la symbolique du retour au refuge maternel. C'est le temps qui pèse à l'« ennuyé », et qui l'amène à l'angoisse de la mort que la nuit porte en son sein. Maurice Rollinat, dans *l'Hypocondriaque* (notons au passage la parenté

¹⁰⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, p. 192.

¹⁰⁴⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 238.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 360. Le sommeil prend ici une connotation funèbre, comme l'indique la comparaison de l'endormie à une morte. C'est aussi l'idée que l'on retrouve chez Schopenhauer : « La mort, c'est un sommeil où l'individualité s'oublie », écrit-il (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 353). Pour lui, la mort n'est qu'un assoupissement qui permet à la volonté de se réincarner et d'acquérir « une individualité nouvelle » (*Ibid.*, p. 1250). Retenons que les fréquentes insomnies des personnages révèlent leur peur de la mort.

ennui-peur de la maladie), exprime cette angoisse de la mort liée à l'ennui : « L'inexorable ennui me corrode et me mord / Ne laissant plus au fond de moi, âme déserte / Que la seule pensée horrible de la mort »¹⁰⁴⁸. Baudelaire également poursuit ce lien : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans [...] / Rien n'égale en longueur les boiteuses journées... »¹⁰⁴⁹. La perception du temps est faussée par l'immobilité de la nuit, d'où une sensation d'ennui accrue et un ralentissement du mouvement vital. C'est ainsi que la nuit est le révélateur d'un non-être angoissant, d'un néant dont Green qualifie l'ennui :

L'ennui à l'état pur, ce n'est qu'à la campagne qu'on le trouve et je l'ai ressenti plusieurs fois dans cette maison [...]. C'est sans doute la présence du néant [...] le rien épouvantable qui nous cerne et que nous cachons à nous-mêmes avec des paroles, des lectures, des plaisirs de toutes sortes. Si cela durait, on mourrait, je pense. C'est peut-être l'*acedia* dont parlent les auteurs d'autrefois. Cela n'a rien à faire avec l'ennui banal des gens qui ne savent que faire de leur temps. On peut être très occupé et avoir conscience de la présence redoutable¹⁰⁵⁰.

Aucun divertissement pour l'« ennuyé » : il est indifférent à tout, dégoûté de sa propre vie¹⁰⁵¹, désœuvré mais en même temps actif, bien que ses actes soient justifiés par un seul but (qui est de cacher cet état dévorant).

Par ailleurs, l'expérience sensitive de l'obscurité débouche sur une expérience de l'angoisse et du vertige, parce que la nuit est « absence de lumière »¹⁰⁵² :

Quittant le salon, elle ferma la porte derrière elle et se trouva dans le noir. Cependant elle n'avait qu'à aller tout droit dans le couloir qui menait à sa chambre, et les mains étendues elle avança sans se rendre compte qu'elle obliquait vers la gauche. [...] Tout à coup, elle heurta du genou un long bahut qu'elle croyait dans un sens opposé. [...] Le couloir, elle le reconnaîtrait sans peine à la moquette qui le tapissait, mais pour le moment les lames du parquet craquaient sous son poids. Il y avait plus de parquet qu'elle ne se l'était figuré. [...] Prise d'une vague inquiétude, elle se rappela le jeu d'enfance qui consiste à tourner sur place, les yeux bandés, jusqu'à s'étourdir et tomber sans plus savoir où l'on est. Le tapis formait un point de repère, mais elle ne le trouvait pas sous son pied. [...]

¹⁰⁴⁸ Maurice Rollinat, « l'Hypocondriaque », in *Œuvres II, Les névroses*, Paris, Lettres modernes Minard, 1972, 504 pages, p. 304.

¹⁰⁴⁹ Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 73.

¹⁰⁵⁰ Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui* (1956-1957), [1958], 29 juillet 1956, in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1383-1471, p. 43.

¹⁰⁵¹ D'où le terme *acedia*, qui fait référence – au Moyen-Âge – aux privations excessives des moines isolés dans le désert, dégoûtés par la prière, l'excès de lecture, la solitude. Le terme, d'abord grec puis latinisé en *acedior*, est plus assimilé à une maladie de l'âme, à un pêché et se fait donc un concept moral. Dante, par exemple, bannit les *accidiosi* parce qu'ils se sont abandonnés à leur état d'âme triste au lieu d'apprécier l'éclat du soleil. On retient de cet ennui le dégoût de tout, et la culpabilité qui perdurent dans les acceptions modernes du terme.

¹⁰⁵² Et donc présence du démon, pour Oswald Muff, qui l'assimile à l'*acedia* médiévale faisant du démon le responsable de cet état (voir Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 7). Le néant entoure les êtres greeniens ennuyés, absence de lumière, de bruit, de mouvement, de sentiment etc, qui est une transposition du vide intérieur sur le décor.

Avec des gestes d'aveugle, elle promenait ses mains autour d'elle, seule dans cette partie de colin-maillard qui finissait par lui faire peur quand elle eut la surprise de sentir une paroi sous ses doigts. [...] Elle n'avait qu'à suivre le mur en essayant de ne pas buter dans les chaises, mais il lui semblait qu'elle n'en finissait pas de frôler cette surface nue et que le mobilier avait disparu ou que tout avait changé de place. Alors une terreur subite fondit sur elle comme si elle se fût perdue dans les bois, et dans son désarroi, péniblement, elle se mit à quatre pattes, avançant ainsi, pareille à une bête au fond d'un gouffre¹⁰⁵³.

Gertrude, pensant se repérer grâce à son habitude et à sa connaissance de la salle de séjour, se déplace dans l'obscurité mais finit par perdre tout repère. Si au début son errance dans le noir lui arrache un petit rire, peu à peu, elle passe par une vague inquiétude et plonge dans une « angoisse-panique ». Sans l'aide de la vue, elle est contrainte à utiliser ses sens pour se repérer : le toucher, l'ouïe et l'odorat la trompent, et la voilà égarée, étrangère dans sa propre demeure parce que ses sensations ne coïncident plus avec l'image mentale du séjour. Les références au jeu enfantin, qui pourraient dédramatiser la situation, accentuent au contraire le côté inquiétant et risible de la scène. En effet, le personnage est mis à mal dans son identité parce qu'il ne parvient pas à se repérer dans sa propre maison ; son ridicule est mis en avant par la posture qu'il est contraint d'adopter et qui accentue la rupture entre la perception de Gertrude et celle du lecteur. La perte physique dans la maison, qui est le symbole de son intériorité répond à l'égarement intérieur du personnage qui a été marqué par la scène du jardin public. L'angoisse se propage alors en elle, d'autant plus que la notion de limite spatiale semble devenue floue : le tapis ne définit plus une frontière, les murs n'en finissent pas, le parquet est immense : Gertrude a le vertige parce que les limites sont redéfinies¹⁰⁵⁴. Il y a un écart entre ses attentes de l'espace et ce qu'elle expérimente sensiblement : son équilibre est menacé, d'où le vertige. « La confiance qu'elle pouvait avoir en ses sens, en sa mémoire, en la stabilité de son environnement familial vacille, et en un instant *tout* devient possible, y compris le pire »¹⁰⁵⁵, écrit à ce sujet Emmanuel Belin. La nuit, les frontières s'évanouissent, et c'est le monde de la perception qui prime, provoquant l'angoisse du personnage qui vit selon ses habitudes et

¹⁰⁵³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 298-299.

¹⁰⁵⁴ Aussi va-t-elle se mettre à quatre pattes, comme si le risque était que le sol ne s'écroule, et non pas de heurter un mur. On trouve un passage similaire dans *Minuit* où Élisabeth explore Fontfroide et découvre, dans une pièce obscure et à l'aide d'allumettes, le beau dormeur qui lui fait découvrir le monde charnel : « Elle se leva donc, mais afin d'éviter de nouvelles collisions qui risquaient d'éveiller le dormeur, elle se mit à quatre pattes et se dirigea ainsi vers la partie de la pièce d'où venait le bruit » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 556). Le vertige va être charnel pour une jeune fille qui – contrairement à Gertrude – ne connaît pas l'espace traversé de nuit. L'ancrage au terrestre, symbolisé par sa position de découverte du décor est nécessaire avant la découverte du spirituel. L'instinct de la jeune fille est mis en valeur dans cette scène par la découverte du jeune homme, mais aussi par son appréhension tactile du décor (Victor Hugo dit d'ailleurs que « l'instinct, c'est l'âme à quatre pattes ; la pensée, c'est l'esprit debout »).

¹⁰⁵⁵ *Une sociologie des espaces potentiels*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2002, 291 pages, p. 189.

non selon ses sens. Cette expérience de l'angoisse a aussi été faite par l'auteur lui-même, pour qui la nuit devient un enfer imprimant son caractère démoniaque dans son intériorité. En effet, après une soirée où triomphe la chair, il contemple la rue :

Étroite et sombre, elle était vide et ses trottoirs luisaient sous le crachin de novembre. Quelques réverbères s'allumaient dans cette noire solitude. [...] Cette tristesse suffocante, c'était l'Enfer. Pendant un instant je demeurai immobile et comme fasciné intérieurement par cette idée que l'inexorable réalité de la damnation s'organisait autour de moi¹⁰⁵⁶.

Fondamentalement liée à l'idée de pêché, la nuit contamine Green de son angoisse et modifie par là même sa perception de la ville. Très proche des rues lugubres que battent ses personnages, la rue qu'il observe de sa fenêtre, tel un observateur désenchanté, est suffocante par la verticalité de ses axes, qui indique que la salvation est possible. Même si l'obscurité et la solitude paraissent indiquer que l'étau se resserre autour de lui après une nuit pécheresse, tout désespoir est inutile parce que Green sait qu'au cœur de cette nuit, le salut est toujours à portée de main. Si dans ce passage la nuit prend le visage du démon par la sensualité qu'elle permet d'assouvir, c'est aussi parce que l'enfer est intérieur, pour l'auteur. « L'Enfer, ce n'est plus les autres, mais le moi lui-même. Le narrateur reste convaincu que l'Enfer n'est pas un espace extérieur, mais qu'il est 'en nous et que je promenais le mien avec moi' »¹⁰⁵⁷, écrit Helmut Pfeiffer. Tel est le cas, en effet, dans ce passage qui traduit les mouvements contradictoires de la quête de la pureté et de l'expérience sensuelle. Le vertige, le gouffre dans lequel il vient de plonger, lui permet néanmoins de « tomber en haut »¹⁰⁵⁸, comme il l'écrit, c'est-à-dire de trouver Dieu en soi.

Et pourtant, il existe dans l'œuvre de Julien Green¹⁰⁵⁹ des moments nocturnes d'une réelle beauté, qui laisseraient à penser que l'espoir d'un bonheur proche est possible¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁶ Julien Green, *Autobiographie, Jeunesse* [1974], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1263-1468, p. 1389.

¹⁰⁵⁷ Helmut Pfeiffer, « La nuit est un peu ma patrie. Imaginaire poétique et fermeture métaphorique chez Julien Green », in *Promenades nocturnes*, Alain Montandon (éd.), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 189-209, p. 209.

¹⁰⁵⁸ Julien Green, *La Lumière du monde* (1978-1981), [1983], 3 mai 1978, in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 525-778, p. 476.

¹⁰⁵⁹ Leur absence aurait été étonnante, connaissant l'amour de l'auteur pour la nuit, qui déclare « la nuit est un peu ma patrie » (Julien Green, *Journal, L'Œil de l'ouragan*, cité, 18 janvier 1945, p. 828). Celui-ci confesse même, le 11 août 1938 : « La nuit, la nuit, de tout temps j'ai senti qu'elle m'était favorable. Elle marque pour moi l'évanouissement d'un monde d'apparences, le monde éclairé par le soleil, avec ses couleurs et son perpétuel bruit de paroles ; elle accomplit dans le domaine sensible ce que nous devrions pouvoir accomplir dans le domaine de l'esprit et ce qu'elle propose aux yeux de la chair attire invinciblement le regard intérieur. Devant ce spectacle, tout devient insignifiant de ce qui relève de notre vie quotidienne » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, p. 481).

¹⁰⁶⁰ Michel Gorkine écrit : « Éminemment favorable aux visionnaires greeniens, la nuit est ce qui annonce, prédit, aiguille leur destin, dissipe le mensonge et les illusions, abolit la haine, délivre de tout fardeau, invite

« Petit à petit, la peur fait place à l'attirance »¹⁰⁶¹, écrit Marcel Eck à propos de la peur de la nuit. Si la nuit est synonyme de menace, d'angoisse, de danger qui rôde, elle se fait aussi paix et repos, ouverture des sens du personnage qui arrive enfin à saisir sa beauté. Cette inversion des valeurs, fréquente chez notre auteur, est probante dans *Minuit* où M. Edme prône la nuit comme « pays d'élection de l'âme »¹⁰⁶², où celle-ci s'épanouit sans les « grossières illusions du jour »¹⁰⁶³ et pénètre « jusqu'au seuil d'un domaine qui reste caché à l'humanité normale »¹⁰⁶⁴. La nuit est alors « un autre porte secrète qui donne accès à l'invisible »¹⁰⁶⁵, selon Édith Perry. La vie, dans ce qu'elle a d'essentiel, commence dès lors que le jour et la vie quotidienne s'évanouissent¹⁰⁶⁶. Ainsi, Adrienne, lors d'une promenade à Dreux, est touchée par la beauté de la nuit :

Il n'était pas encore neuf heures et la nuit était splendide. La rue était inondée de cette lumière étrange que donne la lune à son apogée, trop blanche, presque verte. Pas un nuage n'obscurcissait le ciel et, comme si ce spectacle dût inspirer le respect à la terre, la petite ville était plongée dans le silence. [...] Parvenue à la place du Marché, elle s'arrêta, saisie à la vue du changement que l'heure apportait à cet endroit qui lui avait paru d'abord si morne et si laid. [...] La place était vide, couverte de grandes mares dans lesquelles la lune voyageait lentement. [...] La beauté du lieu la saisit et lui procura un moment de paix pendant lequel elle oublia ses soucis. Une minute, elle se tint immobile pour ne pas rompre du bruit de ses pas le merveilleux silence de la nuit. Et, par un subit retour sur elle-même, elle se souvint de certaines journées d'enfance. Il y avait des heures où elle avait été heureuse, mais elle ne s'en était pas rendu compte et il avait fallu qu'elle attendît cet instant de sa vie pour le savoir¹⁰⁶⁷.

au merveilleux et prodigieux voyage de l'imagination, fascine enfin ces êtres de leurs spectacles invisibles à tout autre qu'eux » (Michel Gorkine, *Julien Green*, cité, p. 100). La dimension favorable de la nuit est à tempérer, comme nous l'avons vu, puisqu'elle est aussi une sorte de monstre inconnu qui paraît se repaître de la peur qu'il provoque chez les personnages. Aussi, Isabelle Babin, à propos de l'ambivalence de la nuit : « La nuit favorise en effet l'accès à l'irréel d'où son ambivalence : elle est, comme chez Bernanos, l'heure où Satan rôde et où les forces du Mal s'expriment mais permet également de rendre plus perceptible la présence de Dieu... » (Isabelle Babin, « L'insolite dans le théâtre de Julien Green », in *Julien Green et l'insolite*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), Athens, Presses de l'Université d'Athens, 1998, 140 pages, p. 64). Pour d'autres, la nuit est le doux refuge que l'être retrouve avec joie car elle ne parle que de lui : « Je n'ai qu'un seul ami, Écho ; et pourquoi est-il mon ami ? Parce que j'aime ma tristesse et qu'il ne me l'enlève pas. Je n'ai qu'un seul confident, le silence de la nuit ; et pourquoi est-il mon confident ? Parce qu'il se tait », écrit Søren Kierkegaard (Søren Kierkegaard, « Diapsalmata », in *Ou bien... ou bien, La reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort*, cité, p. 40).

¹⁰⁶¹ Marcel Eck (éd.), « La genèse d'une angoisse. Essai de psychanalyse de Julien Green », cité, p. 140.

¹⁰⁶² Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 918.

¹⁰⁶³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 604.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 605.

¹⁰⁶⁵ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 523.

¹⁰⁶⁶ C'est l'analyse que livre Helmut Pfeiffer : « Green a souvent souligné que l'effondrement conjoint de la lumière du soleil et du mot quotidien constitue le seuil au-delà duquel commence ce qui est essentiel et qui ne devient visible que pour un « regard intérieur » » (Helmut Pfeiffer, « La nuit est un peu ma patrie. Imaginaire poétique et fermeture métaphorique chez Julien Green », in *Promenades nocturnes*, Alain Montandon (ed.), cité, pp. 189-209, p. 196).

¹⁰⁶⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 440-441.

La métaphore filée de l'eau (« inondée », « mares ») confère au lieu un aspect mystérieux, calme et reposant, où la jeune fille oublie un instant ses peurs, angoisses et apprend à contempler¹⁰⁶⁸ le paysage sous un regard neuf. Le temps s'arrête, la nuit acquiert une « paix surnaturelle »¹⁰⁶⁹ et la solitude devient alors, par un renversement des valeurs, un moyen de savourer l'instant présent et de connaître un bonheur pur. De même avec le silence qui perd toute connotation négative et salue alors la solennité du moment. Symbole féminin¹⁰⁷⁰, la lune qui donne à la scène une beauté particulière par son éclairage et qui transfigure une place laide aux premiers abords, indique, dans une lecture plus générale un retour d'Adrienne dans les temps du bonheur enfantin, caractérisé par sa pureté, celui où le bonheur était autre et se satisfaisait de moments simples. Le personnage semble comme ébloui par la beauté de la lumière, qui lui indique qu'avec un autre regard, une autre personnalité, l'évasion hors du monde est possible. La nuit devient alors un refuge où la jeune fille espère être comblée et connaître à nouveau le temps du bonheur, mais tout ceci n'est qu'une « illusion d'un possible recommencement »¹⁰⁷¹ ainsi qu'une intuition fugace. Plus loin, Adrienne s'accorde un moment de pause, lors duquel la nuit est vecteur de douceur¹⁰⁷² :

Elle s'arrêta et, levant la tête, regarda les étoiles. Il y en avait tant que, même en choisissant une petite portion du ciel, elle ne parvenait pas à en dénombrer les astres. Ces myriades de points tremblaient devant ses yeux comme des poignées de minuscules fleurs blanches à la surface d'une eau toute noire. Elle se rappela une chanson qu'on lui faisait chanter en classe :

...le ciel semé d'étoiles...

¹⁰⁶⁸ Gaston Bachelard met en relief la dimension reposante de la nuit : « l'être rêvant apprend à s'animer de l'intérieur, il apprend à vivre le temps régulier, le temps sans élan et sans heurt. C'est le *temps de la nuit*. [...] L'être rêvant dans la nuit sereine trouve le merveilleux tissu du *temps qui se repose* » (Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, cité, p. 235).

¹⁰⁶⁹ Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, 12 février 1941, p. 558.

¹⁰⁷⁰ « Dans ces vibrations toutes imaginaires, le rêveur se laisse bercer. Il semble qu'il retrouve la confiance d'une lointaine enfance. La nuit est un sein gonflé » (*Ibid.*, p. 257). La nuit offre un retour à la mère que « l'ennuyé » appelle de tout son cœur et lui offre une douce intimité où il retrouve ses souvenirs de bonheur.

¹⁰⁷¹ On renvoie à l'article d'Édith Perry (« Les noctambules », in *Études greeniennes, Julien Green et la nuit*, Clamart, Calliopées, 2013, n°5, pp. 13-24).

¹⁰⁷² Gaston Bachelard voit dans la nuit étoilée douceur et lenteur : « Le ciel étoilé est le plus lent des mobiles naturels. Dans l'ordre de la lenteur, c'est le premier mobile. Cette lenteur confère un caractère doux et tranquille. Elle est l'objet d'une adhésion inconsciente qui peut donner une impression singulière, une impression de légèreté aérienne totale » (Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, cité, p. 233). Bernardo Soares trouve aussi un fugace moment de paix dans la nuit : « Le soleil lui-même m'accable et m'attriste de sa seule présence. Ce n'est que la nuit – la nuit, et seul avec moi-même –, loin de tout, oublieux de tout, perdu enfin, sans lien avec la réalité ni avec l'utilité de quoi que ce soit, que je me trouve moi-même et m'apporte quelque réconfort » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 187). Peut-être est-ce là la raison du bonheur des personnages : s'oublier, c'est aussi oublier le monde environnant, lâcher prise dans un monde qui, le jour, n'est qu'apparences et enlise les personnages dans son reflet trompeur.

Il fallait que la voix montât tout d'un coup pour le mot *étoiles* et ces trois notes, si difficiles à attraper, si lointaines, exprimaient une sorte de nostalgie si douce qu'en s'en souvenant elle eut le cœur déchiré¹⁰⁷³.

Adrienne a à portée de main le bonheur auquel elle aspire. Elle prend conscience qu'il est dans le monde qui l'entoure, mais aussi qu'elle l'a connu enfant¹⁰⁷⁴. Les étoiles donnent le « sentiment d'une liberté infinie »¹⁰⁷⁵ à M. Edme, mais aussi à Adrienne, dont la liberté n'est pas mystique mais « physique » parce qu'elle lui donne un instant l'espoir d'être hors d'elle-même, d'être une autre personne qui aurait la force d'oublier les tragiques moments vécus précédemment et de construire un futur heureux en laissant de côté sa solitude. « La clôture du monde social et du moi semble [...] s'ouvrir pendant la nuit »¹⁰⁷⁶, permettant une esquisse d'évasion. Ce bonheur fugace, qui jaillit du plus profond de son être, est un espoir mais aussi une prise de conscience de la vacuité de sa vie qui l'amène à un réel virage : suivre le chemin d'un inconnu et donc laisser de côté sa tendance à n'agir que sous l'analyse de signes dits prémonitoires¹⁰⁷⁷. Sa chasse à l'homme est à voir non comme une recherche sensuelle – voulue – à laquelle certains personnages s'adonnent, mais comme la recherche désespérée d'un peu de compagnie : « Dans sa solitude quelque'un était venu à elle et elle l'avait repoussé »¹⁰⁷⁸. Pleine de remords d'avoir laissé son éducation et les « sales pensées » de son père et sa sœur prendre le dessus,

... elle se vit dans une solitude sans nom, privées des amitiés les plus ordinaires. Elle ne voulait pas faire le mal, mais parler seulement, et entendre le son d'une voix qui répondrait à la sienne [...] La seule pensée de la chambre où elle aurait à passer la nuit lui parut une excuse à ce qu'elle était en train de faire¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 441-442.

¹⁰⁷⁴ Les étoiles évoquent les mêmes sensations chez Julien Green qui note le 11 août 1938 : « En regardant le ciel étoilé, j'ai éprouvé une joie si profonde que tous les mots dont je pourrais me servir la traduiraient mal. Je me suis arrêté en proie au bonheur mystérieux dont on ne peut rien dire » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, p. 481). Il semble que ce bonheur mystérieux soit exactement celui qu'éprouve la jeune fille, teinté d'heureuse mélancolie. Puis, le 21 octobre 1942, il ajoute que ce bonheur à quelque chose à voir avec l'enfance : « Le ciel était d'un bleu profond et les étoiles parlaient ce langage que les mots ne peuvent rendre, mais qui me troublera toujours, parce qu'il s'adresse en moi à ce qu'il y a de plus vrai. Je me perds dans la contemplation du ciel nocturne comme d'autres se jettent d'un pont, pour en finir, mais moi, c'est pour retrouver ce que je cherche depuis mon enfance, et quand je regarde les étoiles, je ne puis jamais être tout à fait malheureux. C'est cela qui, en moi, est vrai » (Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, p. 690). Absentes, les étoiles confèrent un aspect sombre et menaçant au ciel qui semble engloutir le décor : « Comme les murailles d'une cité maudite, les immeubles noirs se dressaient vers un ciel sans étoiles », Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 352.

¹⁰⁷⁵ Yvonne Servais, *Julien Green. Violence, détresse et apaisement*, cité, p. 171.

¹⁰⁷⁶ Helmut Pfeiffer, « La nuit est un peu ma patrie. Imaginaire poétique et fermeture métaphorique chez Julien Green », in *Promenades nocturnes*, Alain Montandon (éd.), cité, p. 194.

¹⁰⁷⁷ « Avec la superstition des âmes que la solitude a rendues farouches, elle s'imaginait confusément que tous les actes de sa vie étaient prescrits d'avance par une volonté inconnue et qu'il n'y avait qu'un moment, un seul moment pour agir » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 422).

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 443.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, pp. 443-444.

Coupable innocente, Adrienne en vient même à courir sur la pointe des pieds parce que « ses pas résonn[ent] dans le silence de la nuit »¹⁰⁸⁰ et lui martèlent le caractère avilissant de sa course. La nuit est finalement ce qui la sépare d'autrui, parce qu'elle fait naître un autre comportement chez Adrienne, plus libre, mais aussitôt réprimé par le souvenir des paroles familiales. Telle est la raison pour laquelle, selon Pierre-Henri Simon, « la nuit, chez Julien Green, captive¹⁰⁸¹ l'être : elle lui est prison et charme, horreur et espoir ; elle l'entoure de monstres et de promesses. Le visible est décevant, futile, étouffant ; seul importe l'invisible, qui est le domaine de la nuit, et aussi le domaine de la mort »¹⁰⁸². Ainsi, Adrienne est incapable d'avoir une vraie relation à cause de sa propre oppression générée par l'éducation et les interdits légués par Antoine. C'est dans la nuit, dans la plus haute des solitudes, que son incapacité à être une autre se révèle et s'accroît. Adrienne se fane sous le poids de ces interdits et de l'ennui qui l'engloutit. Il ne lui reste donc plus qu'à trouver un objet qui l'aide à supporter une vie étriquée.

Par ailleurs, la nuit révèle la perte de la mère. En effet, Adrienne est sans nul doute marquée par la perte de sa mère, perte qu'elle ressent de manière plus exacerbée la nuit. Combien de fois s'endort-elle « en boule au fond du lit »¹⁰⁸³, comme si Adrienne retournait à la condition du fœtus ? La première occurrence de la recherche de l'objet originel perdu est le fameux baiser au pavillon blanc :

Des larmes montaient à ses yeux. Tout à coup, elle se sentit dominée, appelée par quelque chose qu'elle ne connaissait pas. Elle traversa la rue en courant et vint coller ses lèvres au pavillon¹⁰⁸⁴.

Ce baiser est un transfert d'Adrienne qui considère la maison du docteur comme un refuge¹⁰⁸⁵, et quel est le meilleur refuge sinon le ventre de la mère ? Après cette marque d'affection, elle fuit sur la route comme pour aller retrouver sa mère dans un ailleurs inconnu. Adrienne redevient lors de cette nuit un enfant qui pleure ses blessures

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 444.

¹⁰⁸¹ Ce qui fait penser à la « minute de ravissement » de l'auteur enfant, alors qu'il contemple « le ciel noir dans lequel brillaient quelques étoiles... ». Il ressentit à cette vision « un élan d'amour », élan dont il se rendit compte – avec le recul – qu'il était vers Dieu (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 654).

¹⁰⁸² Pierre-Henri Simon, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, tome II, 1967, p. 103.

¹⁰⁸³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 397.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 309.

¹⁰⁸⁵ « elle courait maintenant vers lui comme un refuge » (*Ibid.*).

loin de sa mère¹⁰⁸⁶ : le poids de l'éducation se retrouve dans la gêne que sont ses robes pour courir (et plus tard par les draps qui l'écrasent). La violence dans la relation père-mère, symbolisée par la victoire des faucons sur les agneaux, se reproduit. Adrienne doit respecter la loi du père. Aussi la chanson qu'elle chante symbolise-t-elle la soumission de la fille au père ainsi que son impossible liberté. De même pour sa démarche les mains derrière le dos et les yeux à terre, imitant la satisfaction ridicule d'Antoine par rapport à sa vie et sa timidité en public. L'attraction fatale de la maison la ramène à sa famille : rentrant chez elle, elle doit affronter la curiosité de Germaine qui prend la place de la mère¹⁰⁸⁷ dans son comportement inquisiteur et dans l'« union » qu'elle forme avec Antoine. De plus, ses promenades vespérales sur la route font entrevoir à Adrienne une liberté possible mais la ramènent sans cesse à cet objet de désir perdu, originel. Le docteur Maurecourt devient alors un objet de substitution, révélé par le triangle formé par les maisons qui exercent une attraction sur le protagoniste. Sa propre maison représente une prison, entrave à ses désirs et à son épanouissement personnel. Celle de Madame Legras est une possibilité de fuite, mais vaine. Enfin, celle du docteur symbolise une liberté idéale vers laquelle elle n'aura jamais la force et la volonté d'aller car le deuil de la mère doit se faire malgré tout. La théorie des trois instances de la personnalité définies par Freud pourrait symboliser la trilogie de maison : le Moi est évidemment la Villa des Charmes qui est le reflet conscient de sa personnalité en société, c'est le lieu où Adrienne se réfugie, où elle tente d'éviter la souffrance. C'est aussi le siège de la décision, avec la figure paternelle et son évident côté tyrannique pour qui le principe de réalité doit primer sur le principe de plaisir (comme en témoigne par exemple sa négation de la vie intime d'Adrienne). Le Ça est la Villa Louise vers où se tendent toutes ses pulsions¹⁰⁸⁸. Le Surmoi, en revanche, est la Villa au pavillon blanc du docteur, qui représente la conscience morale d'Adrienne, son éducation qui fait qu'elle repousse dans l'inconscient toutes ses pulsions, qu'elle n'arrive pas à déclarer son « amour » pour le docteur¹⁰⁸⁹. Parce qu'il est malade, Maurecourt est l'objet d'amour privilégié pour le mélancolique parce que ce dernier ne s'engage que dans des relations totalement impossibles, vouées à l'échec. Que penser également de l'errance d'Élisabeth ? N'est-elle pas aussi sur les traces d'une

¹⁰⁸⁶ Comme le suggèrent : ses larmes « puériles » (*Ibid.*, p. 310) et « l'attention fiévreuse d'un enfant » (*Ibid.*).

¹⁰⁸⁷ Elle-même prend plaisir à le lui faire remarquer : « - Je prends ici la place de ta mère [...]. Heureusement, il y a quelqu'un pour te surveiller : c'est moi. Le devoir te commande de me répondre » (*Ibid.*, p. 315).

¹⁰⁸⁸ Des pulsions aussi bien positives (comme en témoigne son besoin de se confier) que négatives (en est la preuve sa haine envers Mme Legras, dont la demeure est représentative de sa vulgarité).

¹⁰⁸⁹ Et l'on se souvient du baiser symbolique déposé sur le pavillon ou encore de la scène finale de confession.

mère que son cœur appelle ? En fuyant ses tantes, elle fuit celles qui l'ont arrachée à sa mère, et son attachement immédiat à M. Agnel – qui est sans doute le personnage le plus féminin dans son couple – ainsi que sa manière de jouer sur ses sentiments dénote un besoin de protection évident. Par ailleurs, le geste de défi, de bravade des interdits maternels concernant la statue est le reflet de l'éveil à la sensualité – qui la rapproche du monde des adultes, et donc de sa mère – mais peut être également vu sous un autre angle :

Au bout d'un instant, elle sortit de sa cachette et se mit à courir jusqu'à un carrefour au milieu duquel se dressait une fontaine de bronze ; on voyait une femme nue, avec des ailes de papillon, élevant une petite urne pour la vider dans un bassin en forme de coquille. L'ombre de la statue tournait au centre de la place comme sur un vaste cadran. Il y avait des années qu'Élisabeth passait avec sa mère en cet endroit, et, chaque fois, Blanche lui disait de ne pas regarder la statue en lui expliquant qu'elle n'était pas convenable ; mais cette nuit, malgré sa tristesse et son incertitude, et le froid qui lui faisait claquer des dents, l'enfant éprouva une étrange et délicieuse sensation à regarder cette femme nue. Ce n'était pas qu'elle la trouvât belle, mais elle l'admirait vaguement comme elle s'admirait elle-même d'accomplir un geste défendu et elle se promena autour du bassin, les yeux levés, avec un sourire timide sur son joli visage, tout heureuse de frôler le mal, puisque la mal c'était d'être nue avec des ailes de papillon dans le dos¹⁰⁹⁰.

Élisabeth est – dans ce passage – en train de s'affirmer¹⁰⁹¹ comme personne intégrale et non plus comme petite-fille de Blanche. En effet, son observation effrontée de la statue est une manière de briser le cadre, les règles imposées par Blanche. La construction de son identité se base sur une rupture des interdits maternels, parce que désobéir permet d'affirmer « sa singularité en entrant en discussion avec l'identité familiale. L'enjeu personnel est bien ici de se construire un espace intérieur et intime, un « jardin secret » »¹⁰⁹², écrit Jean-Philippe Pierron à propos de la désobéissance. « Si je regarde effrontément la statue nue, vas-tu revenir me gronder ? » : la question est inconsciente, mais c'est celle que la jeune fille semble se poser, puisque elle est secrètement déçue¹⁰⁹³ du peu de plaisir que cette observation lui a procuré. De plus, les maisons autour de cette statue, et donc de la jeune fille, la « surveill[ent] »¹⁰⁹⁴, dans une personnification qui en fait des représentantes de l'autorité maternelle. En outre, la disposition de la statue, au centre de la place, avec son ombre qui tourne lentement « comme sur un vaste cadran », n'est pas sans évoquer une image du temps qui s'écoule –

¹⁰⁹⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 436.

¹⁰⁹¹ Elle souhaite « affirmer contre sa mère son autonomie », comme l'affirme Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*.

¹⁰⁹² Jean-Philippe Pierron, *Le Climat familial*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, 445 pages, p. 267.

¹⁰⁹³ « et cela lui plaisait, mais moins qu'elle n'aurait cru ; toutefois elle ne s'avoua pas cette secrète déception... » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 436).

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*.

accentuée par la fontaine qu'elle complète – et donc la progressive émancipation. Cette émancipation est une rupture avec le monde enfantin et celui des parents, mais n'est-il pas, sous couvert d'une maturation rapide, une façon de se rapprocher du monde des adultes et donc de la mère ? N'en est-il pas de même avec tous ces personnages – sur lesquels l'auteur projette ses propres gestes¹⁰⁹⁵ – qui s'observent nus dans un miroir, dans la solitude tranquille de leur chambre, alors que tout le monde dort ?

La répression des désirs précédemment évoquée est également responsable d'un manque évident de curiosité chez les personnages. Cela s'accroît la nuit : lorsque le personnage se retrouve seul, il est incapable de trouver une occupation. La lecture par exemple est une des occupations des personnages tels Adrienne et Emily dans les romans. Montesquieu écrivait que « la lecture nous ôte quelques heures qui nous seraient insupportables dans le vide de chaque jour »¹⁰⁹⁶. Toutefois, si elle est représentée, il s'agit en réalité d'une non-lecture : les personnages n'arrivent pas à se concentrer et contemplent plutôt que ne lisent. Dans *Adrienne Mesurat*, Antoine ne réussit pas à lire réellement son journal, mais regarde les annonces « avec toute l'attention de l'ennui »¹⁰⁹⁷, s'interrompt pour bâiller ou poser des questions banales ou bien sommeille le journal à la main¹⁰⁹⁸. Il en est de même avec Germaine qui a « les yeux sur un livre qu'elle t[ient] devant elle, mais le regard inattentif »¹⁰⁹⁹. De même, Adrienne « lit » par simple « contenance »¹¹⁰⁰ ou pour sauver les apparences, lorsque Marie Maurecourt lui rend visite¹¹⁰¹. Enfin, la lecture lui est impossible : « un instant elle feuilleta le livre à couverture jaune qu'elle avait pris, mais devant ces centaines de pages l'ennui s'empara d'elle »¹¹⁰². Dans *l'Autre Sommeil*, Denis, le protagoniste ne parvient pas à lire *Manon Lescaut* pendant la veillée funèbre de sa mère : « il me semblait que d'une manière inexplicable le corps de ma mère tournait en dérision

¹⁰⁹⁵ Tel était le cas de l'observation de la statue, dont la phrase « le mal c'était d'être nue » est un écho à l'affirmation de l'auteur dans *Partir avant le jour* : « le crime c'était d'aller nu ». Les dessins de personnes nues, les gestes défendus d'exploration du corps, la défense de s'observer dans le plus simple appareil sont des interdits maternels concernant le corps, interdits dont l'auteur transfère l'idée de péché à ses personnages.

¹⁰⁹⁶ Montesquieu, *Œuvres*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, 1675 pages, p. 1314. « Aimer à lire, c'est faire un échange des heures d'ennui que l'on doit avoir en sa vie, contre des heures délicieuses », ajoute-t-il (*Ibid.*, p. 1293).

¹⁰⁹⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 355.

¹⁰⁹⁸ « elle s'efforça d'imaginer Antoine Mesurat dans son fauteuil, les jambes étendues, sommeillant, le journal aux mains » (*Ibid.*, p. 295).

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 355.

¹¹⁰¹ Le narrateur écrit non sans une ironie dissimulée que « les lignes sautaient et dansaient sous ses yeux » (*Ibid.*, p. 456).

¹¹⁰² *Ibid.*.

les phrases que parcouraient mes yeux »¹¹⁰³. C'est dans la lecture qu'il cherche un réconfort contre l'effroi de la situation, mais celle-ci devient bien vite grotesque et vaine car la phrase citée, extraite du moment où Manon Lescaut envoie au Chevalier Des Grieux une belle jeune fille, décrit un corps sensuel et vivant alors même qu'il a sous les yeux un corps inanimé. Par ailleurs, l'impression que sa mère juge sa lecture le convainc vite d'abandonner cette bien indigne occupation ! Le lecteur retrouve le même mouvement d'ennui chez Emily : « allumant sa bougie elle prit un livre pour dissiper les pensées qui la tenaient éveillée, mais elle ne parvenait pas à fixer son attention sur les pages qu'elle avait devant elle ; elle sautait des lignes et ne comprenait rien à ce qu'elle lisait »¹¹⁰⁴. Celui qui s'ennuie est celui qui est incapable de s'intéresser à autre chose. Cet ennui morbide est le signe que les personnages sont centrés sur eux-mêmes, même si les possibilités de divertissement se multipliaient à l'infini. Les livres ne parlant pas de leur personne, il leur est impossible de se concentrer sur un objet : « mais son attention s'évadait sans cesse de la page car il ne retrouvait pas son histoire dans ce livre »¹¹⁰⁵, pouvons-nous lire dans *Chaque homme dans sa nuit*.... Julien Green définissait cet ennui à l'état pur dans son *Journal* : « c'est sans doute la présence du néant, [...] le rien épouvantable qui nous cerne et que nous cachons à nous-mêmes avec des paroles, des lectures, des plaisirs de toutes sortes »¹¹⁰⁶. Ici, toutefois, les personnages ne retirent de cet ennui nocturne qu'un sentiment d'une absence, d'une insatisfaction qui les fait tomber dans un abîme de néant. Aussi, le poids de l'ennui est tel qu'il empêche toute fuite mentale de cette atmosphère malsaine.

La nuit est spectatrice du déchaînement des pulsions, des interdits refoulés. C'est dans la nuit, véritable laboratoire des tourments du protagoniste, que les personnages tentent de se libérer de l'oppression qu'ils subissent, mais en vain, car ils sont eux-mêmes leurs propres bourreaux. Il est alors évident que le héros n'est pas libre car la séquestration est aussi bien extérieure qu'intérieure. L'apathie des personnages ennuyés leur ôte toute

¹¹⁰³ Julien Green, *L'Autre sommeil* [1930], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 815-876, p. 859.

¹¹⁰⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 99.

¹¹⁰⁵ Julien Green, *Chaque Homme dans sa nuit*, cité, p. 448. De même dans *Varouna* : « Il lut d'abord afin de se désennuyer, mais sans goût pour cette nourriture. À un homme aussi malheureux, qu'importaient des rêveries de moines ? Ce qu'il cherchait dans les livres, c'était une histoire semblable à la sienne, et pour le distraire de son chagrin, il fallait qu'on lui en parlât » (Julien Green, *Varouna*, cité, pp. 713-714). Même impossibilité de lire pour Jeanne : « Broder m'agace les nerfs et les livres m'ennuient, tous les livres » (*Ibid.*, p. 814).

¹¹⁰⁶ Julien Green, *Journal, Le Bel Aujourd'hui*, cité, p. 43.

volonté de sortir de leur geôle intérieure, accentuant le long cours du temps, et donc, leur enlissement.

2 - Une séquestration physique et mentale :

Dans l'ennui, le sujet est appauvri mentalement, il se trouve – face à la liberté de faire une quantité infinie d'actions – dépourvu, parce que ce qui lui manque est d'une part la volonté de les réaliser et d'autre part la force physique, et surtout mentale : à quoi bon ? qu'est-ce que cela m'apportera ? se demande l'ennuyé. Telle est la raison pour laquelle il est séquestré par cet ennui qui au final le dépossède de toute liberté. Si Sartre déclarait que « l'homme n'est que ce qu'il se fait », l'« ennuyé » n'est rien et se laisse dominer par les autres. La routine lui impose une vie monotone, qui ne satisfait pas le sujet. Avec l'ennui, ce n'est pas que le corps, qui s'assoupit, mais l'âme toute entière¹¹⁰⁷.

a) La séquestration physique :

Nous avons déjà étudié les images de la séquestration physique : les grilles et les clefs font de la maison une prison¹¹⁰⁸ et rappellent au personnage ennuyé combien sa liberté était limitée, voire illusoire. Dans cette partie, nous analyserons les moments clefs de son emprisonnement et en mesurerons la relation avec l'ennui¹¹⁰⁹. Si les personnages rêvent de la protection qu'offre un refuge, il est évident qu'ils ne veulent néanmoins pas être séquestrés comme l'écrit Gaston Bachelard : « La dialectique du refuge et de l'effroi a besoin de l'*ouverture*. On veut être protégé, mais on ne veut pas être enfermé »¹¹¹⁰.

La séquestration d'Adrienne – qui lui donne un fort sens d'oppression alors qu'elle est à l'âge où la liberté se conquiert progressivement – est imposée par Germaine et Antoine, deux vrais bourreaux, qui n'hésitent pas à lui interdire de sortir. Cette réclusion est évidente lors de la scène du jeu de cartes :

- Je veux aller à côté me reposer, murmura-t-elle.
- Assois-toi, ordonna M. Mesurat.

¹¹⁰⁷ Nous reprenons une pensée de Jean Cassien, qui, explicitant un verset de David (« Mon âme s'est assoupie à cause du dégoût ») écrit que l'acédie est responsable du dégoût et de l'appauvrissement de l'âme (Jean Cassien, *Institutions cénobitiques*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1965, 531 pages).

¹¹⁰⁸ Nous ne rappellerons pas les récurrences du mot « prison » dans les descriptions de maison, l'idée de « coffre » s'en chargeant dans *Mont-Cinère*, où l'image est clairement énoncée à la fin de la description (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 77-78), et il en est de même dans les autres romans.

¹¹⁰⁹ Cette relation est faite dans *Le Mauvais Lieu*, où Chanteleu est « une prison où s'installait l'ennui » à cause de la neige qui emprisonne les enfants dans le château (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 460).

¹¹¹⁰ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, cité, p. 186.

Et il lui prit le poignet et la contraignit à se rasseoir. [...]
 Il prit les mains d'Adrienne et la força à se découvrir le visage.
 - Tu vas me dire ce que tu as, dit-il d'une voix où la colère s'annonçait. [...]
 Tout à coup, elle s'aperçut que sa main tremblait. Ni son père ni sa sœur ne la quittaient du regard. Elle ramena ses cartes sur sa poitrine comme pour cacher son jeu.
 - Je ne sais pas, dit-elle.
 - Tu n'as donc pas compris ? s'écria M. Mesurat, furieux.
 - Joue n'importe quoi, fit rageusement la vieille fille.
 Et elle frappa le marbre de la table du revers de ses doigts.
 - Bon, répondit Adrienne qui perdait la tête.
 Elle examina son jeu une seconde fois et tira une carte qu'elle jeta sur la table.
 - Mais non ! cria M. Mesurat. Tu ne peux pas jouer ça. Ecoute-moi donc. [...]
 Elle sentit la main osseuse de sa sœur qui enserrait son poignet, et fit un effort pour se dégager.
 - Assois-toi, dit la vieille fille sur un ton de commandement, assois-toi.
 M. Mesurat se mit à frapper du plat de la main sur la table.
 - Tu vas obéir, gronda-t-il. Tu vas me dire ce qu'il y a.
 - Assois-toi, répéta Germaine.
 Adrienne se débattait, mais sa force l'avait quittée tout d'un coup et elle ne parvenait pas à se libérer. Elle tira sur son bras et se mit à crier :
 - Laissez-moi tranquille ! Laissez-moi tranquille !
 - Veux-tu ne pas crier ! fit M. Mesurat. Tu vas ameuter les voisins. Tais-toi !
 - Attends ! s'écria Germaine.
 Et, lâchant le bras de sa sœur, elle se leva et se traîna aussi vite qu'elle put à la fenêtre qu'elle ferma¹¹¹¹.

La domination des proches d'Adrienne empêche toute résistance, car elle ne fait pas le poids face à ses bourreaux. Sa séquestration découle de la violence de ses derniers qui n'hésitent pas à employer la force physique pour contraindre la jeune fille à rester dans le salon et à jouer contre son gré. D'où l'emploi de verbes indiquant la pression physique, tels que « prit », « contraignit », « força » ou « enserrait ». La domination passe aussi par le regard, un regard inquisiteur qui tente de percer à jour Adrienne et de l'intimider, tout comme le ton colérique de M. Mesurat, les nombreux ordres qu'ils lui donnent et les gestes violents qui la terrorisent car ils montrent que sa sœur et son père pourraient la frapper. Selon Francis-Régis Bastide dans *Julien Green et l'inhumain*, il y a bien plus que le sens qui paraît derrière les phrases du père :

« tu ne peux pas jouer ça » signifie : « tu ne peux continuer à vivre ainsi, à nous inquiéter, ta sœur et moi, en sortant la nuit, tu ne peux défaire cette vie immobile, sans dangers, que j'organise pour moi... ». Dans ce 'tu ne peux pas jouer ça', il y a beaucoup plus qu'une colère de partie de cartes, un soir, sous la lampe, il y a cette impuissance du père à comprendre sa fille, sa terreur de la voir échapper, de souffrir à cause d'elle¹¹¹²...

La jeune fille se retrouve dépossédée de liberté, considérée comme une petite fille que les personnages traitent à leur guise pour se donner une autorité et une importance

¹¹¹¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 318-322.

¹¹¹² Francis-Régis Bastide, *Julien Green et l'inhumain*, Postface à *Adrienne Mesurat* de Julien Green, Paris, Éditions Plon, Le club français du livre, 1952, p. IV.

qu'ils n'ont pas. Par ailleurs, la séquestration semble également venir de la maison dont les entrailles se resserrent autour de la jeune fille. En effet, dans cette scène oppressante, la lumière, par exemple, paraît étouffer le personnage. Dans un premier temps, la lampe à suspension, relevée, éclaire le visage de la jeune fille et lui donne un air malade : « Dans cette lumière qui tombait d'en haut, le visage d'Adrienne parut blafard... »¹¹¹³. Cette lumière qui tombe droit sur elle, et qui dégage une chaleur accroissant son malaise, accentue son oppression car elle la met au centre de l'attention alors même qu'elle veut sortir pour son habituelle promenade vespérale. De même, lorsqu'elle passe au salon, elle se retrouve « au milieu de cette pièce obscure »¹¹¹⁴ et « tout se brouillait dans son esprit comme par l'effet d'un brusque étourdissement »¹¹¹⁵, tandis que son père tente de se retrouver dans cet espace obscur et que les bruits paraissent amplifiés : « Elle entendit son père qui butait dans un fauteuil, puis un bruit d'allumettes qu'on frottait à petits coups brefs contre une boîte »¹¹¹⁶. Le sens d'oppression va en s'intensifiant dans une famille qui n'en est pas une¹¹¹⁷ :

Il [M. Mesurat] se pencha tout près d'elle et recommença ses explications d'une voix lente qui montait peu à peu. Elle ne pouvait le suivre. Tant de choses se brouillaient dans son esprit qu'elle ne comprenait plus le sens de ses paroles ; elle n'entendait que des sons où grondait l'impatience. Le souffle chaud du vieillard effleura sa joue ; elle ferma les yeux, prise d'un dégoût subit...¹¹¹⁸

Le lecteur note la proximité physique avec son père¹¹¹⁹, la sensation de son haleine chaude sur sa joue, une voix lente mais de plus en plus forte et impatiente : l'image de l'étau est évidente ainsi que de celle de l'hostilité du refuge qui acquiert une autre apparence, contribuant à faire d'Adrienne une étrangère indésirable :

Il lui semblait que dans cette pièce quelle connaissait si bien, quelque chose d'inconnu se glissait. Un changement indéfinissable avait lieu ; c'était une impression analogue à celle que l'on peut avoir dans les rêves où des endroits que l'on sait n'avoir jamais vus

¹¹¹³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 319.

¹¹¹⁴ *Ibid.*.

¹¹¹⁵ *Ibid.*.

¹¹¹⁶ *Ibid.*.

¹¹¹⁷ Après son malaise, Adrienne se retrouve couchée, mais au lieu de rester auprès d'elle, ses proches s'éloignent et l'enferment : « Elle rouvrit les yeux dans sa chambre et entendit au même instant des pas qui s'éloignaient d'elle et une porte qui se refermait, puis derrière la porte un bruit de voix » (*Ibid.*, p. 324).

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 321.

¹¹¹⁹ La pression qu'il exerce passe aussi par son jeu d'acteur, il se fait présent, autoritaire alors qu'il ne l'est pas, mais cela lui donne la sensation d'exister et de disposer d'un pouvoir sur ses filles qu'il sent s'éloigner. Une autre occurrence de sa proximité physique : « Il approcha son visage de celui d'Adrienne. Elle vit ses yeux aux paupières alourdies, son nez charnu où de petites veines se croisaient » (*Ibid.*, p. 323). Mais s'il parvient à la terroriser, il contribue à faire se développer en elle la sensation du dégoût et de la haine pour lui.

paraissent familiers. À un premier mouvement de curiosité succède l'effroi, puis la terreur de ne pouvoir s'enfuir, de se sentir immobile et prisonnier. [...] Ce n'était pas l'aspect connu des choses qui la frappait mais plutôt leur caractère étrange et lointain ; cependant, comme dans un rêve, elle éprouva l'horreur de ne pouvoir faire un mouvement, d'être retenue par une force invisible entre ce fauteuil et cette table¹¹²⁰.

Sous le joug de sa famille, de son ennui et de l'angoisse de se voir emprisonnée, Adrienne perd tout contact avec la réalité, devient une étrangère au monde. En effet, dès ce passage, Adrienne ressent l'extranéité du décor à la fois *jamais vu* et *trop connu*. Il semble que les caractéristiques de l'ennui se retrouvent dans ce passage. D'une part, Adrienne perd le « sentiment de la réalité » qui provoque le « sentiment du vide »¹¹²¹ et la dissolution du temps. La jeune fille n'a plus aucun repère, qu'il soit spatial ou temporel, d'où la sensation étrange qui s'empare d'elle. D'autre part, la voilà dans une inertie pesante¹¹²², paralysée par l'aboulie qui lui ôte la volonté d'agir : sa volonté lui est ravie, elle se sent immobile, dans une torpeur effrayante, prisonnière de son corps et comme sous l'emprise d'une « force invisible » qui peut être assimilée à l'ennui. Son asthénie la dépossède et – si elle perd toute volonté – sa capacité de raisonnement ne lui est pas ôtée mais accentue le caractère angoissant de cette crise. Adrienne est aliénée, au deux sens du terme : elle a perdu sa liberté physique et tombe progressivement dans la folie, dans une perte de la réalité qui correspond à une perte de la raison. Peu après cette scène dramatique, ses proches se liguent pour l'empêcher de sortir dans le jardin :

- Où vas-tu ?

- Au jardin, cueillir des fleurs.

- Ce n'est pas le jour, fit une voix.

La jeune fille se retourna et vit sa sœur qui l'observait de son canapé, par une fenêtre du salon. Elle demeura interdite. [...]

Elle était devenue rouge et serrait son sécateur de toutes ses forces dans sa main droite.

M. Mesurat étendit ses jambes devant lui, comme pour l'empêcher de passer.

- Tu as entendu ce qu'a dit ta sœur ? demanda-t-il encore. [...] Ses pommettes se ridèrent et il eut un sourire satisfait.

- Tu me regardes ? dit-il au bout d'un instant.

- Je veux sortir, fit-elle d'une voix étranglée.

- Eh bien, tu ne sortiras pas, répondit M. Mesurat en scandant sa phrase d'un geste avec son journal.

- Pourquoi ? souffla-t-elle.

Il ne répondit pas tout de suite et planta ses yeux sur elle. Elle vit le journal trembler entre ses mains et, prenant peur tout d'un coup, elle recula un peu dans le

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 322.

¹¹²¹ Nous reprenons la terminologie de P. Janet citée dans René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, p. 74.

¹¹²² Émile Tardieu, analysant la crise d'ennui, semble décrire l'état d'Adrienne : « La crise d'ennui [...] sera l'apathie somnolente, la prostration comateuse, qui durent des journées, des semaines, dont nous avons grand'peine à sortir ; elle produira les psychoses dépressives de l'être aplati et terrorisé... » (Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 18).

corridor. Brusquement, il se leva et la suivit. Elle recula encore, se glissa contre le mur, la paume de sa main gauche contre la boiserie toute tiède. Un besoin nerveux de crier la tourmentait mais ses dents ne desserraient pas. Elle vit son père s'avancer vers elle. Il referma la porte à toute volée et cria :

- Tu tiens à savoir pourquoi ?

Cette voix furieuse la fit tressaillir. Elle entendit, dans la pièce à côté, sa sœur qui se levait et fermait la fenêtre comme la veille. [...]

- Je vais te le dire, continua M. Mesurat avec lenteur, mais en élevant le ton peu à peu. Je ne veux pas que tu ailles au jardin, je ne veux pas que tu sortes de cette maison tant que tu ne m'auras pas dit le nom de cet homme, tu m'entends, Adrienne ?

Elle fit : « Oui », d'une voix à peine perceptible. Une faiblesse dans les genoux la contraignit de se retenir à la boiserie qu'elle sentait sous ses mains, pour ne pas tomber¹¹²³.

L'oppression d'Adrienne est complète : si sa réclusion est tout d'abord une punition pour ne pas avoir révélé le nom de l'homme dont elle est amoureuse, ses proches lui imposent de rester enfermée. La maison est donc un « bain »¹¹²⁴, comme l'écrit le narrateur. L'ennui provincial ne laisse aucune place à l'imprévu, à la fantaisie et ne peut qu'appauvrir le cœur et l'âme du sujet qui se voit reclus dans la monotonie des actes quotidiens et condamné à ne pas avoir d'avenir¹¹²⁵. Adrienne est surprise par sa sœur, qu'elle découvre ligée avec son père, en l'absence de l'autorité maternelle. Toutefois, Germaine s'attribue une nouvelle fois la place de la mère. Adrienne se retrouve donc seule, ne pouvant espérer aucun soutien de la part de sa sœur. Son rougissement peut aussi être perçu comme un signe d'une « culpabilité innocente ». En effet, elle n'a rien à se reprocher, mais l'attitude de ses proches la fait se sentir coupable. N'oublions pas que l'ennui est inhérent à la culpabilité : les plaintes contre lui-même que s'adresse le sujet peuvent souvent, avec quelques légères modifications, être adressées à l'objet d'amour. Son auto-dépréciation est alors en réalité un ou des reproches à cet objet d'amour, qu'il retourne contre lui, dans une tendance narcissique qui le fait pourtant perdre toute estime de soi-même et ressentir de l'angoisse. Telle est la raison pour laquelle elle serre de toutes ses forces le sécateur, comme par peur de ne plus avoir la possibilité de sortir, mais aussi parce que les gestes de blessure dirigés sur elle-même, sont des simulacres de gestes qu'elle désire diriger vers autrui : n'y aurait-il pas ici le désir de défendre sa liberté ? Malgré tout, elle reste soumise (puisqu'elle obéit à son père, bien qu'ayant déclaré « d'une voix étranglée » sa volonté de sortir), et forte à la fois. Le fait de serrer le sécateur lui permet aussi de garder son calme et de se raccrocher au seul objet qui prouvait sa « liberté ». De même, toute la violence et le sadisme d'Antoine se révèlent dès cet épisode, par ses jambes étendues qui représentent un barrage contre le monde extérieur.

¹¹²³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 327-328.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 364.

¹¹²⁵ Si ce n'est celui entre les murs d'un asile psychiatrique, comme le laisse entendre la fin du roman.

Son sadisme est une manière d'affirmer son autorité. Il lui permet en outre de s'assurer la possession de sa fille qu'il sent partir contre son gré. En effet, son amour est vécu comme un danger pour Antoine car il perd dès lors le rang de chef de famille, et si sa fille partait, toutes ses habitudes seraient réduites en fumée. Enfin, les gestes du père et de la sœur prouvent qu'ils veulent garder Adrienne à l'intérieur, comme l'illustre le fait que Germaine ferme la fenêtre, que son père ferme violemment la porte et qu'elle ne trouve derrière elle qu'un mur, l'empêchant de fuir malgré tout. Le personnage ne trouve que des murs¹¹²⁶, des frontières sur ses pas, qui sont un symbole de son emprisonnement physique et surtout moral. Adrienne forge sa propre prison, elle doit à elle seule sa séquestration¹¹²⁷. Selon Édith Perry¹¹²⁸, la réclusion est d'autant plus importante que le personnage n'a pas choisi son lieu de vie, et ainsi sa demeure se fait souvent métonymie du geôlier. C'est en effet le cas pour Adrienne et Germaine, Élisabeth, Jean et Hedwige, Louise ou encore les jeunes personnages des nouvelles de Green¹¹²⁹. Ainsi, la scène montre bien l'autorité de son père et sa sœur, leur manque d'humanité. Telle est la raison pour laquelle ils sont représentés comme des geôliers, qui régissent la vie de la jeune fille. Le vocabulaire lors de la première sortie d'Adrienne dans le jardin après cet épisode le prouve :

Ce matin, Adrienne coupait des géraniums sous la surveillance de son père et de sa sœur. Ils lui avaient permis cette distraction, bien qu'elle n'eût pas encore consenti à répondre à leurs questions, mais c'était parce que Germaine était trop faible pour faire régulièrement le tour du jardin et que M. Mesurat jugeait indigne de lui de cueillir des fleurs¹¹³⁰.

¹¹²⁶ Par exemple lors de la scène où son père la met face à sa complicité de fuite : « Elle recula encore et rencontra le mur sous ses paumes ouvertes ; et elle eut la sensation qu'on l'y clouait » (*Ibid.*, p. 388). Adrienne se fait « martyre » pour sauver sa sœur, alors qu'elle n'a pas fui, ce qui accentue sa culpabilité injustifiée car son père la punit pour un acte dont elle n'est pas coupable.

¹¹²⁷ Angels Santa écrit : « Adrienne est enfermée par le père, mais elle s'enferme aussi de façon volontaire pour échapper à l'emprise des autres, elle s'enferme pour échapper à sa sœur, pour échapper au père, pour échapper au crime qu'elle a commis » (Angels Santa, « *L'Enfermement dans Adrienne Mesurat* », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 114). C'est en cela que la réclusion est pernicieuse, le personnage ne parvient plus à vivre dans un espace ouvert car il n'a plus les clefs pour comprendre le monde et se sent en danger à l'extérieur, d'où ses constants retours à la maison.

¹¹²⁸ « Aucun héros n'a choisi la maison dans laquelle il vit. [...] Le rebelle peut donc se sentir retenu dans un espace où le hasard de sa naissance et des événements l'a placé. La maison est d'abord l'espace de l'autre dont il se sent le prisonnier » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 123).

¹¹²⁹ Nous ne citons pas Emily dans *Mont-Cinère*, pour des raisons évidentes. En revanche, si elle n'est pas emprisonnée de la même manière que les autres personnages, il demeure qu'elle est prisonnière de l'avarice de sa mère et de son désir obsessif de propriété, comme l'écrit Nicholas Kostis : « There are two ways in which Emily is a prisoner : she is the victim of her mother's oppressive avarice, and she is obsessed with the desire of one day becoming mistress of Mont-Cinère » (Nicholas Kostis, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, cité, p. 23). Sa réclusion est donc surtout d'ordre morale et laisse à penser que la liberté physique ne l'intéresse pas.

¹¹³⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 333.

Les mots « surveillance » et « permis » illustrent le fait qu'il y a entre eux une relation de dominant-dominé, les dominants jugeant dégradant de faire les tâches qu'ils imposent à Adrienne. Si ses proches la laissent sortir, ce n'est pas par compassion ni par affection, mais simplement parce que Germaine se sent trop faible et parce que cette occupation est trop dévalorisante pour Antoine. Il est clair qu'Adrienne est considérée comme une servante à laquelle toute possibilité de sortir est niée, comme l'illustre sa pique lancée à Germaine : « Je ne sors plus à ma guise, je suis forcée de jouer aux cartes avec vous le soir, de faire le tour de la ville avec papa, l'après-midi, je ne suis plus libre, je ne peux même plus m'accouder à la fenêtre ! »¹¹³¹. La jeune fille n'est qu'un objet dans les mains de ses proches, qui, en lui interdisant de sortir sans surveillance, nient le développement de sa vie intime. Aussi, lorsqu'Antoine découvre sa complicité dans la fuite de Germaine, il la traite telle une enfant en lui interdisant l'accès à la chambre de sa sœur, puis en lui faisant miroiter au moins une année d'emprisonnement : « Tu as voulu changer tout dans cette maison, tu seras la première à en souffrir. Je t'enfermerai ici de telle heure à telle heure. Tu ne sortiras qu'avec moi. Je te ferai faire ce qu'il me plaira jusqu'à ta majorité »¹¹³². Antoine donne l'impression que la séquestration qu'il impose à sa fille est la conséquence du chamboulement de ses habitudes et donc de son bien-être. En réalité, l'éloignement progressif de ses filles provoque la séquestration, car cela indique qu'il va en effet perdre sa monomanie : ses filles ne sont que des moyens pour mener à bien sa vie confortable, et non pas des êtres à part entière. Par ailleurs, il emploie un argumentaire destiné à effrayer Adrienne, tel qu'il le faisait pour obtenir ce qu'il voulait de ses jeunes élèves. Il alterne « je » et « tu » pour montrer qu'il compte réellement enfermer sa fille, et de cette manière lui fait miroiter les conséquences de cet emprisonnement. Il s'agit ainsi « d'éradiquer le mal par excellence, autrement dit la sexualité. Adrienne [...] est définitivement immobilisée dans l'âge de quinze ans »¹¹³³, écrit Édith Perry. Par cette négation de la vie intime de sa fille, le père Mesurat s'assure la perdurance d'une époque où il avait le pouvoir, l'autorité de l'homme – autorité qu'il a en partie perdue en prenant sa retraite – et où il faisait régner l'ordre autour de son bien être, tel un *pater familias*¹¹³⁴ :

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 342.

¹¹³² *Ibid.*, p. 389.

¹¹³³ Murielle Lucie Clément, Sabine Van Wesemael (éds.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, 393 pages, p. 88.

¹¹³⁴ C'était une des causes de l'ennui chez les jeunes filles, comme l'écrit Émile Tardieu : « La femme trouve l'ennui dans l'humilité de sa condition. [...] Ses mouvements sont barrés ; elle est sous la garde d'une famille ; plus tard c'est un mari qui la tient en laisse ; elle vit sous la surveillance tracassière de l'opinion ; elle ne saurait se dire libre ; elle ne peut sortir à son gré, se montre seule où il lui plairait d'aller... » (Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, pp. 226-227). Combien de nos jeunes filles correspondent-elles

omnipotent et prédateur. « Donne-moi son adresse ou je te tue »¹¹³⁵, crie-t-il à sa fille. Il en est de même pour Louise, bien que son âge contribue en partie à sa séquestration. Couvée par sa tante, la petite Louise est confinée dans la maison et reléguée à une tendre enfance malgré son âge. Nous avons déjà étudié la chambre de Louise dont la décoration était un simulacre de l'enfance. Par sa séquestration, le but est le même pour Gertrude ou Gustave, mais agrémenté de la satisfaction de la possession. « ... elle avait recueilli l'orpheline comme on fond sur une proie, car la beauté de la fillette l'avait émue et elle veillait sur elle avec un soin fanatique. Afin de la préserver du monde, elle avait imaginé pour elle une sorte de séquestration mitigée, discrète »¹¹³⁶. Aucune affection ne motive le geste de Gertrude, qui ne voit en elle que la beauté, la séduction physique dont la comparaison « comme une proie » met en relief le caractère malsain de sa prétendue bonté. Le lecteur comprend bien que ce n'est pas pour la protéger du monde mais au contraire pour la détruire : « Je ne l'enferme pas assez ! »¹¹³⁷. Son affection est donc contestable, et elle masque un désir trouble pour la fillette, que la séquestration permet de satisfaire. Aussi l'observe-t-elle souvent, d'un regard possessif et séquestrant qui la fige dans la pureté de l'enfance. Alors qu'elle épie les ouvriers qui font naître en elle une émotion d'ordre sensuel, Louise est également l'objet d'une contemplation peu innocente de la part de sa tante, « aussi terrifiante qu'une personnification de la conscience »¹¹³⁸. Gertrude ne lui offre pas sa protection, mais un emmurement dans un microcosme malsain où le danger est latent. De fait, elle a tout le comportement d'une proie : devinant que quelqu'un l'observait, elle ne bouge pas pour donner « à son visage le temps de reprendre sa couleur normale »¹¹³⁹. Il s'agit de cacher ses émois, d'imposer un autre visage et un autre comportement qui ne laissent rien deviner des tourments intérieurs. Dans les questions de sa tante, Louise « flair[e] le piège » et en effet l'adulte porte le masque de la séduction pour l'emprisonner dans sa toile : « une voix d'une douceur étudiée prononça son

à cette description ? Leur seule liberté est – comme nous le verrons – de trouver l'amour car il est l'unique tableau vierge sur lequel tout est à inventer et tout leur appartient.

¹¹³⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 389.

¹¹³⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 293. D'ailleurs, la beauté de la fillette est du côté de la pureté, elle est le « sens de la présence de quelque chose de bon » (Georges Santayana, *Le sentiment de la beauté. Esquisse d'une théorie esthétique*, cité, p. 50). En effet, ce qu'elle provoque chez autrui n'est pas qu'une simple appréciation subjective. Elle est une émotion, un ressenti de son caractère singulier. En cela, elle correspond à la définition de la beauté donnée par Georges Santayana : « c'est une émotion, une affection de notre nature volontaire et appréciative. Un objet ne peut être beau s'il ne procure de plaisir à personne : une beauté à laquelle tout homme serait pour toujours indifférent est une contradiction dans les termes » (*Ibid.*).

¹¹³⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 293.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 300.

¹¹³⁹ *Ibid.*.

nom »¹¹⁴⁰. Même son langage se met au service de sa persuasion : « Aujourd'hui jeudi, tu as congé [...]. Tu pourras repasser tes leçons pour demain dans ta jolie chambre, et combien de fillettes de ton âge seraient heureuses d'en avoir une comme celle-là ! »¹¹⁴¹. La seule liberté de Louise est suspecte puisqu'elle doit travailler dans sa chambre alors qu'elle est « en vacances ». Le futur qu'emploie sa tante a la valeur d'un impératif, tandis que l'adjectif qualificatif épithète « jolie » a pour but de lui laisser penser qu'elle est privilégiée par rapport aux autres « fillettes » et donc de l'amener à se sentir chanceuse et enviée. D'ailleurs, la contradiction des activités du jeudi est mise en relief plus loin et indique que sa tante veut être libérée de toute contrainte éducative afin de se consacrer à ses occupations : Louise a « l'ordre de rester dans sa chambre »¹¹⁴². « La porte donnant sur le couloir était fermée à clef. Il n'en allait pas de même pour la porte qui s'ouvrait sur la chambre de Gertrude, pièce interdite avec des roulements d'yeux et des élévations de sourcils destinés à prendre la place d'une serrure absente »¹¹⁴³. Non seulement Louise doit rester dans sa chambre pour travailler pendant que les adultes se divertissent, dans le sens pascalien du terme, mais aussi elle se voit recluse, avec pour seule possibilité de fuite la chambre de Gertrude, dont l'autorité faiblarde est tournée au ridicule. L'enfant est un objet que les adultes manipulent à leur guise et dont ils se servent comme faire-valoir : « Cette nuit-là, elle n'oublia pas de fermer à clef la porte par laquelle la fillette pouvait s'échapper. Le souvenir des promesses de Gustave lui montait à la tête dans une griserie délicieuse. 'Je peux bien dire que j'ai là un trésor sur lequel il convient de veiller' »¹¹⁴⁴. Devenue une monnaie d'échange dans la négociation de Gustave et Gertrude, Louise se voit niée toute vie personnelle. Gertrude, nous l'avons déjà dit, est ridiculisée par son attitude naïve, mais elle est aussi critiquée dans une narration ironique la montrant par exemple en train de prier¹¹⁴⁵ pour que Louise reste bien enfermée et ne se sauve pas. Les tours de clef dans la

¹¹⁴⁰ *Ibid.*.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 301.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 303.

¹¹⁴³ *Ibid.*.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 405.

¹¹⁴⁵ « Si elle se sauvait avant demain, pensa Gertrude, elle emporterait avec elle mon avenir, ma fortune. Gustave serait en rage. Mon Dieu, gardez-la bien où elle est ! » (*Ibid.*, p. 409). Ce n'est pas la première fois que le personnage est ridiculisé dans sa prétendue religiosité : « elle se glissa dans son lit après avoir esquissé sur son visage l'espèce de rond qu'elle prenait pour un signe de croix... » (*Ibid.*, p. 405). D'autres personnages greeniens sont représentés ainsi, tels que Mme Legras ou Marie Maurecourt qui laisse de côté sa charité chrétienne face à une jeune fille perdue pour défendre la « propriété » exclusive de son frère ; ou encore Mrs Fletcher se servant de la religion comme masque. Julien Green dénonce leur hypocrisie et leur tiédeur face à la religion.

serrure, exécutés avec « d'infinies précautions »¹¹⁴⁶, contribuent à ridiculiser le geôlier qui enferme son « trésor », et à mettre en avant la réification de la fillette.

Par ailleurs, face à sa séquestration, le personnage réagit comme tout « ennuyé », incapable – dans un premier temps – de faire un geste pour s'enfuir. Le lecteur a l'impression qu'il se laisse enfermer avec résignation, comme si cela était son destin. La petite fille terrée dans une chambre dans *Histoires de vertige* est responsable de sa propre séquestration physique puisqu'elle a la clef de sa chambre et ne fait qu'écouter l'ordre de Mme Nasse. « À la dernière porte, il s'arrêta et saisit le bouton qu'il fit tourner en vain dans un sens et dans l'autre. [...] 'Je vous dis d'ouvrir, voyons. C'est moi.' [...] 'Vous savez bien que Mme Nasse ne veut pas', chuchota une voix à l'intérieur »¹¹⁴⁷. Est-ce dû, en l'occurrence, à son jeune âge ? Il ne semble pas, puisque nombre d'enfants se rebellent et prennent un malin plaisir à transgresser les règles établies. Même la grand-mère d'Emily est « prisonnière dans [s]a chambre »¹¹⁴⁸, et lorsque la jeune fille sort de la demeure en courant pour parler – comme l'ordonne sa mère – aux Stevens, le narrateur note : « On eût dit à la voir courir qu'elle s'enfuyait de Mont-Cinère »¹¹⁴⁹. Les « ennuyés » greeniens sont des personnages faibles qui se laissent dominer avec facilité et même avec un certain soulagement car cela les empêche d'avoir à faire des choix, de se tromper ou encore d'aller vers un inconnu qui les effraye tant. L'ennui du faible, pour reprendre le terme d'Émile Tardieu est un ennui intrinsèquement lié à sa complexion fragile physiquement à laquelle « s'allie un esprit où résident des possibilités d'ambition et de force »¹¹⁵⁰, d'où les mouvements de révolte présents chez ces personnages. Incapable, désintéressé du monde, « malade ambulant, tremblant pour sa peau, frileusement enroulé sur lui-même, [...] il ne saurait vivre que sa propre vie individuelle qu'il terre prudemment, vie de taupe, de tortue... »¹¹⁵¹. Le sentiment d'incapacité grignote toute volonté. Ainsi, lorsque Désirée part, le père d'Adrienne « s'en fut fermer derrière elle la grille du jardin et la porte d'entrée »¹¹⁵², double précaution qui symbolise le passage d'une simple précaution à l'interdiction de transgresser les limites érigées par l'habitude et l'avaricieux et possessif repli sur soi. La maison n'est plus l'image de « l'insularité tranquille »¹¹⁵³, pour reprendre

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 409.

¹¹⁴⁷ Julien Green, *Histoires de vertige (La Petite Fille)*, cité, p. 625.

¹¹⁴⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 105.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁵⁰ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 40.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁵² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 385.

¹¹⁵³ « Nous ajouterons que la maison qui abrite est toujours un abri qui défend et protège et que l'on passe continuellement de sa passivité à son activité défensive » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques*

l'expression de Gilbert Durand, mais l'image d'un repli sur soi, d'une prison en quelque sorte désirée, mais surtout d'une volonté belliqueuse d'empêcher toute fuite hors de la maison. Encore une fois, le personnage est dépourvu d'énergie vitale et tout acte demeure de l'ordre de la simple pensée : « Elle eut l'idée d'appeler au secours, d'appeler Mme Legras, mais sa raison fit taire son instinct. [...] Elle avait encore le temps de s'enfuir de cette pièce et de s'enfermer dans sa chambre, mais l'impossibilité de trouver une raison à cette manière d'agir la fit hésiter : elle ne voulait pas non plus sembler ridicule »¹¹⁵⁴. Adrienne ressent ici l'impuissance de l'« ennuyé » qui ne parvient pas à dépasser le stade de l'idée pour la mettre en pratique. En effet, elle a la certitude de l'inutilité de l'action : quelle raison aurait-elle donné à Léontine ? Enfermée dans sa chambre, qu'aurait-elle dit à son père ? Ce n'est pas le manque de désir, qui explique l'aboulie d'Adrienne, mais « le passage à l'exécution [qui lui] paraît impossible »¹¹⁵⁵. Dès lors, à quoi bon agir ? Le personnage ennuyé s'en remet à autrui, et sa séquestration n'en est que plus évidente. Il en est de même pour Élisabeth, qui, recueillie chez sa tante Marie après le suicide de sa mère Blanche, se retrouve enfermée dans la chambre :

...elle attendit avec impatience qu'on disposât d'elle. Sa toilette achevée, elle alla s'asseoir près de la fenêtre et regarda les passants jusqu'à l'heure du café au lait que Marie lui offrit sans grâce. Puis elle s'amusa de son mieux dans la chambre où, soit calcul, soit malice, sa tante l'avait enfermée. Cependant, même entre ces murs qu'elle sentait hostiles, l'enfant découvrait en rampant derrière les meubles des cachettes merveilleuses où elle oubliait ses appréhensions. Elle jouait en silence, imaginant qu'elle se trouvait ailleurs que dans cette partie du monde et qu'elle était une autre personne. Tapie dans l'angle formé par un grand fauteuil et l'encoignure de la fenêtre, elle demeurait immobile, les genoux remontés jusqu'à toucher le bas de son visage, les mains jointes par-dessus ses jambes, le regard droit. Il lui semblait que là elle était à l'abri de tout danger et que les forces malfaisantes qui gouvernent le monde ne s'aviseraient pas d'aller la chercher derrière ce fauteuil ; pour plus de sûreté, elle tirait un peu le rideau de cretonne à fleurs de manière à se dissimuler presque toute entière¹¹⁵⁶...

La narration met en valeur la dimension de la maison. L'« ennuyé » recherche un refuge car il lui donne la protection qu'il recherche et lui permet de se replier sur soi¹¹⁵⁷.

de l'imaginaire, cité, p. 190). Chez Julien Green, en revanche, la dimension défensive n'est guère présente. Deux mouvements caractérisent la maison : la maison refuge, abri, où les personnages se terrent et reviennent sans cesse, et la maison prison qui refuse de s'ouvrir sur les autres.

¹¹⁵⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 385-386.

¹¹⁵⁵ René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, p. 117.

¹¹⁵⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 421.

¹¹⁵⁷ Pour Élisabeth tout lui sert de refuge, c'est sans doute le personnage greenien le plus libre : que ce soit dans le débarras ou sous la voûte du marché, la fillette parvient à trouver un abri et à ne pas se laisser enfermer, même si dans la troisième partie la séquestration est réelle et se transforme en attraction irrésistible : « la maison vous possède plus que vous ne la possédez », écrit Édith Perry à propos de *Mont-*

Aussi la fillette se plaît-elle à se cacher derrière des meubles et un rideau qui la rassurent comme si elle était encore dans les jupes de sa mère. Le refuge a toujours une connotation maternelle comme le prouve le coin dans lequel elle se cache ou sa position en fœtus. Le vocabulaire illustre le besoin quasiment viscéral pour la fillette de se terrer dans un abri protectif : « rampant » et « tapie » donnent l'idée d'un animal et laissent voir son désir de protection. Et pourtant, la fillette imagine se trouver autre part que dans cette chambre, ce qui met une limite à l'image de la maison refuge. Ce n'est donc pas un abri, mais une prison. Le refuge est intérieur car le monde lui est hostile¹¹⁵⁸. La chambre est un microcosme qui est à l'image du macrocosme malveillant pour la fillette : les murs sont « hostiles », sa tante l'enferme et lui donne à boire de mauvaise grâce. Par ailleurs, se trouve une autre image récurrente chez Green : le désir d'être autrui, pour échapper à une condition sans espoir (voir *Si j'étais vous*¹¹⁵⁹). La fuite – pour l'instant – vient de l'imagination de la fillette et de la contemplation du monde qui vit sous ses yeux.

Toutefois, les tentatives de fuite ne sont pas rares. Elles prouvent que l'être ennuyé est capable de faire un geste pour conquérir sa liberté, mais que – demeurées vaines – elles le dépossèdent de la moindre envie de s'en sortir parce qu'elles se soldent à chaque fois par un échec. Brochard par exemple, a « le sentiment de s'être évadé de prison »¹¹⁶⁰ tellement sa séquestration intérieure est forte et le prive de toute liberté. Même sensation pour Élisabeth, dont la prise de conscience de son emprisonnement est violente mais la dépossède de tout désir de combattre :

Elle se dirigea malgré tout vers la porte, tendit l'oreille, puis changeant d'avis une fois de plus, tourna le bouton avec une précaution extrême. La porte résista. Tourner le bouton dans l'autre sens ne donna pas de meilleur résultat et elle se rendit enfin à l'évidence : on l'avait enfermée. [...] Si l'on ne venait pas immédiatement, elle allait

Cinère (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 126).

¹¹⁵⁸ Même M. Lerat, craignant pour son argent et souhaitant s'imposer, lui dira qu'elle dormirait mieux « au fond d'un bon cachot » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 445).

¹¹⁵⁹ Cependant, il convient d'accepter sa propre identité, avec tout ce qu'elle comporte de zones d'ombre, parce que – comme l'écrit l'auteur lui-même – « Si peu satisfait du personnage qu'on joue dans le monde, on se méfie de ce que cache la tranquillité apparente du voisin. Car, dans toute vie humaine, il y a un drame, et la plupart du temps il demeure secret. Derrière cette façade sereine, que de difficultés nous n'entrevoions même pas, quand ce ne serait que l'insondable ennui dont Bossuet nous parle en connaisseur ! » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, *Préface à l'édition de 1970*, [1947], in *Œuvres complètes II*, cité, p. 1530). Ce désir, plutôt de jeunesse, s'atténue avec l'âge, écrit l'auteur qui conclue que la sagesse ordonne de s'accepter tel que nous sommes. C'est ce que la plupart des personnages greeniens ne réussissent pas à faire, eux qui sont décrits à la recherche d'une libération, tentant de briser les chaînes qui les enserrent, peu importe ce qu'elle impliquera.

¹¹⁶⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 358.

crier. Elle n'en fit rien cependant [...] Le lendemain, sans doute, une occasion se présenterait ; on n'allait pourtant pas l'enfermer à Fontfroide comme dans une geôle¹¹⁶¹.

Si au début la jeune fille consacre toute son énergie à trouver un moyen de fuite¹¹⁶², elle abandonne peu à peu, voyant que ses chances d'évasion sont plus que réduites. Comme tout être ennuyé, elle a des mouvements contradictoires d'énergie et d'abattement qui contribuent à l'enfermer dans sa cage, comme l'indique le nom « geôle ». Le sentiment d'être impuissante n'en est que plus fort, d'autant plus que les explications vaguement données par M. Agnel¹¹⁶³ n'en sont pas et ne permettent pas à la jeune fille de démêler les raisons de sa séquestration. Toutes ses tentatives d'évasion demeurent vaines, comme si sa séquestration était liée à l'emprise tentaculaire de la demeure : « Elle décida de se mettre à la recherche de M. Agnel et se dirigea vers la porte, mais là une surprise l'attendait, car elle tourna le bouton dans tous les sens, mais la porte ne s'ouvrit pas »¹¹⁶⁴. De plus, la demeure se protège de toute agression extérieure en dominant un gouffre, ce qui rend encore plus impossible la fuite de la jeune fille. Entourée par le néant, l'ennui en somme, Élisabeth ne peut que se rendre à l'évidence, sa séquestration est telle qu'elle ne peut lutter, et se laisse prendre par la colère de se sentir désarmée : « Odieuse lui parut cette chambre, odieuse la maison, odieuse l'hypocrisie de M. Agnel qui fermait à clef les portes derrière lui et se promenait dans les couloirs en caoutchoucs. Sans doute avait-il attendu hier soir qu'elle fût endormie pour revenir à pas de loup. On l'avait guettée comme on guette la souris qui trotte autour de la souricière »¹¹⁶⁵. L'anaphore qui rythme la première phrase prouve qu'Élisabeth se sent prise au piège. En effet, le narrateur met en avant sa prise de conscience en commençant la phrase par un adjectif qui, couplé à un pronom démonstratif, illustre la distance qu'elle prend par rapport à la situation. Se rendant compte que sa séquestration passe aussi par le regard, Élisabeth comprend qu'elle n'a plus

¹¹⁶¹ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 501-502.

¹¹⁶² Les tentatives ne sont pas rares : « Elle courut à la fenêtre et tourna l'espagnolette, mais les grands vantaux résistèrent et les vitres ébranlées par les efforts d'Élisabeth frémirent avec un bruit menaçant. La tête par-dessus l'épaule pour ne pas perdre de vue la porte du cabinet de toilette qui lui inspirait une certaine inquiétude, elle essaya de nouveau et réussit, cette fois, au-delà de ce qu'elle espérait, car la fenêtre céda tout à coup... » (*Ibid.*, pp. 531-532). Mais pour l'instant, ce sont des conditions extérieures qui retiennent la jeune fille à Fontfroide, pas sa propre volonté. La prison est encore extérieure et s'intériorisera au moment où elle découvrira Serge avec l'attrait qu'il représente.

¹¹⁶³ Il ne peut pas être plus mauvais menteur, ce qui contribue à en faire un personnage attachant : « Pourquoi m'a-t-on enfermée ? demanda-t-elle. – Je vous l'expliquais à l'instant, dit M. Agnel. Simple distraction de ma part. D'ordinaire, en effet, nous fermons cette porte à clef pour empêcher qu'elle ne batte – oui, le pêne est défectueux. – Et l'autre ? fit Élisabeth en indiquant la petite porte qui donnait sur l'antichambre. – Celle-là aussi, justement. C'est le pêne, j'aurais dû vous le dire... » (*Ibid.*, p. 504).

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 519.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 520.

aucune liberté d'agir¹¹⁶⁶ à cause d'un regard qui l'emprisonne dans son identité. Désormais, elle doit se surveiller elle-même pour éviter d'être constamment enfermée et observée, ce qui lui ôte sa liberté. De même, Adrienne contemplant l'arrivée de la bonne de Mme Legras, a l'attitude du prisonnier :

Adrienne sentait son cœur bondir dans sa poitrine. [...] À force de serrer les barreaux, ses mains lui faisaient mal. Son regard n'embrassait qu'une toute petite portion de la rue, mais, dans une sorte d'élan de l'imagination, elle vit cette rue gagnant la campagne, rejoignant les routes entre les champs. Brusquement, elle conçut un projet qui la remplît de joie et de crainte : ouvrir la grille, se sauver dans la rue, courir droit devant elle jusque dans les champs, dans les bois, pour se sentir libre, ne serait-ce qu'une heure... Elle entendit son père qui échangeait des réflexions avec Germaine et devina qu'ils ne la surveillaient pas. Elle abaissa son bras droit ; sa paume se colla sur la poignée de la grille, appuya doucement. Une seconde passa. Elle se mordit les lèvres et tira la poignée à elle ; quelque chose résistait. Alors elle saisit la poignée à pleine main et tira violemment, sans même se soucier du bruit qu'elle pouvait faire. Mais la grille était fermée à clef¹¹⁶⁷.

Sa première réaction, qui dénote une vie avare en nouveauté, est parlante car elle est émue par l'arrivée d'une nouvelle voiture qui rompt le cours monotone de ses journées. Elle ressemble à l'« ennuyé » qui ne parvient pas à agir comme il le faut. De fait, son geste est tout d'abord de l'ordre du rêve : elle se voit partir sur la route où elle a rencontré le docteur. Certes, il s'agit d'une évasion mentale qui reste du domaine de l'inaccompli. Le projet qu'Adrienne conçoit, « brusquement », n'a aucune chance de se concrétiser parce qu'il est irréfléchi. Sa sœur, en revanche, avait toutes les chances de réussir, sa fuite étant murement réfléchie et organisée. De plus, la fin de la phrase, « ne serait-ce qu'une heure », contribue à illustrer la séquestration de la jeune fille, incapable de se voir libre pour la vie. Elle n'agit que sur des coups de tête, comme cela sera le cas pour ses deux voyages¹¹⁶⁸, d'où l'échec qui les rend stériles. Comment alors ne pas perdre

¹¹⁶⁶ Cela n'est pas sans rappeler Jean-Paul Sartre qui explique que c'est le regard qui fixe l'identité d'une personne, et que donc, être regardé équivaut à être jugé, fixé dans une identité qui dépossède l'être de sa liberté d'agir. Plusieurs personnages greeniens ont la même impression. Par exemple, Guéret, dans le *Léviathan*, intimidé par le regard des clients et de la patronne du restaurant : « Que lui voulaient ces gens autour de lui, et cette femme qui semblait se repaître de sa vue ? Il eut l'impression d'être l'inculpé devant un tribunal, dénoncé au juge par une foule de témoins », (Julien Green, *Léviathan* [1929], in *Œuvres complètes I*, cité, p. 603) ou encore Adrienne, qui se sent jugée, presque traquée lors de ses deux voyages et même chez elle lorsqu'elle apprend la véritable identité de Mme Legras : « Des commis ouvraient les boutiques et regardaient passer cette dame qui paraissait si pressée. Elle s'en aperçut et, prise d'une frayeur irraisonnée, rebroussa chemin » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 417) « Et puis c'était un bon moyen d'échapper à la curiosité des regards qu'elle croyait fixés sur elle » (*Ibid.*, p. 418). Les personnages sont aliénés à autrui, en cela qu'ils ont des rapports de dépendance qui menacent leur liberté individuelle.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 334.

¹¹⁶⁸ Ces deux voyages sont en quelque sorte « une exploration du passé » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, 12 décembre 1933, p. 275), tel que l'éprouve de façon mélancolique Julien Green venu à Richmond où il se rappelle ses vacances dans la maison de son grand-père, The Lawn. Pour Adrienne, les

l'envie d'agir et se laisser envahir par la frustration ? Le père et la sœur d'Adrienne lui interdisent tout investissement de nouveaux objets en la confinant chez eux, rompant ainsi le déroulement normal de sa vie puisqu'ils en restent aux besoins anacritiques d'Adrienne (et donc enfantins) et interdisent ses besoins émancipatifs. Cela ne peut que provoquer un appauvrissement de tout son être car elle ne connaît rien d'autre que sa propre réalité et doit, sans cesse, s'en tenir à une relation de dépendance avec ses proches. Telle est la raison pour laquelle elle envie le sort de Mme Legras : « Cette indépendance dont jouissait sa voisine... Pouvoir prendre une voiture, faire ce qu'elle voulait »¹¹⁶⁹. La prise de conscience de sa séquestration est violente et lui donne la nausée, symbole de son dégoût non pas de la vie, mais de sa propre vie. Les exemples sont récurrents. « En poussant la grille de la villa des Charmes elle eut presque une nausée. Jamais elle ne s'était sentie aussi malade ni aussi malheureuse »¹¹⁷⁰ ou encore « rentrer chez elle, entendre battre la grille du jardin, il lui sembla qu'elle n'en aurait pas le courage. Elle se promena un instant dans la rue, indécise, la gorge serrée »¹¹⁷¹. Ce dégoût, qui fait partie de l'ennui, est l'expression non pas d'une agressivité quelconque face à quelque chose ou quelqu'un, mais une prise de conscience horrifiée et impuissante. Julien Green exprime ce dégoût lors d'un voyage à New York, le 10 juin 1943 : « Une journée de neurasthénie... violent dégoût de tout. On voudrait presque ne pas être, on ne sait que faire de soi, de son corps »¹¹⁷², dégoût qui est inhérent à la lutte entre le corps et l'esprit et dont le corps représente une geôle pour la faim spirituelle de l'auteur. Pour Adrienne ou tout autre personnage, en revanche, la lutte entre ces deux entités est absente, mais ce n'est pas pour autant qu'elle ne ressent pas profondément le vide de son existence, d'où son atonie résignée et son profond désespoir. La séquestration est intérieure : c'est en lui-même que le personnage est enfermé et peine à supporter la « sensation morale claustrophobe d'être emmuré dans un monde sans espoir et dépourvu de sens »¹¹⁷³. L'être ennuyé semble en effet avoir perdu tout contact avec le monde extérieur : la réalité lui semble étrangère et étrange. Entouré d'un décor qu'il ne connaît que trop bien, il a soudainement la sensation de vivre dans un lieu insolite et de n'être plus tout à fait lui-même, la séquestration l'ayant rendu étranger aux yeux du monde et inversement. Voilà un monde devenu absurde et une

voyages la ramènent sans cesse à son passé dans le sens où tous les éléments, ennui, tristesse, solitude entre autres et les personnages, Germaine et Antoine, la poursuivent, signe d'une aliénation à son existence.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 365.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 383.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 472.

¹¹⁷² Julien Green, *Journal, L'Œil de l'ouragan* (1943-1945), cité, p. 731.

¹¹⁷³ Michèle Raclot, « Trois formes contemporaines de la soif d'absolu : Green, Kafka, Beckett », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 23-54, p. 28.

personnalité envahie par un étranger : « J'ai quelquefois le sentiment qu'il y a derrière tout ce que je fais, derrière tout ce que je pense, toutes sortes de choses que je ne comprendrai jamais »¹¹⁷⁴, écrit Daniel, le Voyageur sur la Terre. La séquestration est alors morale et inéluctable, en partie à cause de l'ennui, car « les personnages sont passifs dans leur désespoir, d'avance persuadés de l'inutilité de tout effort pour échapper à la malveillance de leur destin »¹¹⁷⁵.

b) La séquestration mentale :

Par cette réelle séquestration physique exercée sur les personnages, le lecteur comprend bien combien ceux-ci sont emprisonnés par l'ennui et la solitude qu'ils s'imposent et qu'ils sont aussi contraints de supporter. Ne connaissant pas réellement le monde extérieur, ils s'en forgent un, se créent une réalité qui leur est propre, un amour qui n'en est pas un, et se raccrochent à celui-ci comme dernière possibilité de fuir le quotidien. À travers ses rêves, ses souvenirs, le personnage greenien essaie d'échapper à la cruelle réalité du monde qui l'entoure. Ainsi peut-on dire qu'on est bien loin de toute notion de héros en tant que personnage capable d'accomplir des prouesses et des exploits remarquables. Seule sa solitude, sa malchance, son inadaptation sociale et son étrangeté aux autres et à soi-même le caractérisent. Que ce soit dans *Adrienne Mesurat* ou dans *Mont-Cinère*, les personnages féminins luttent contre leur séquestration. L'emprisonnement des personnages par l'habitude impose à Adrienne le respect de ces « conventions », qui deviennent plus des règles que des actes nécessaires. Par exemple lorsqu'un soir où Adrienne mange seule avec Monsieur Mesurat :

Ce soir-là, comme il arrivait souvent, elle dîna tête à tête avec M. Mesurat, Germaine n'étant pas assez bien pour descendre. Adrienne s'en félicita. Elle ne voulait pas revoir sa sœur si peu de temps après avoir rougi devant elle ; elle craignait de plus que par malice la vieille fille ne l'interrogeât pendant le dîner sur ce qu'elle faisait cet après-midi au deuxième étage et dans une chambre qui n'était pas la sienne. Et elle s'imaginait l'étonnement de son père et les questions dont il l'accablerait. « A six heures, là-haut ! Mais, à cette heure-là, tu lis dans ta chambre ? Qu'est-ce qui t'a pris ? » Comme s'il y avait une religion qui l'obligeât à se tenir à tel endroit et à telle heure en cet autre. Elle se sentit soulevée de fureur et d'impatience à cette idée¹¹⁷⁶.

¹¹⁷⁴ Julien Green, *Le voyageur sur la terre* [1926], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 15-66, pp. 45-46.

¹¹⁷⁵ Michèle Raclot, « Trois formes contemporaines de la soif d'absolu : Green, Kafka, Beckett », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, cité, p. 28. Un désespoir passif, certes, mais pas moins intense, comme l'écrit Jeanne dans *Varouna* : « Ce journal devient peu à peu la chronique de mon désespoir, un désespoir tranquille et silencieux, mais mortel » (Julien Green, *Varouna*, cité, p. 817).

¹¹⁷⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 308-309.

Le narrateur décrit le soulagement d'Adrienne face à l'absence de sa sœur qui aurait pu la questionner sur son non respect des habitudes. Pour l'instant, la jeune fille se rebelle mentalement contre cette séquestration mentale, et cette immobilité des personnages, mais très vite elle aussi se résignera. Prise de fureur et d'impatience, elle pense aux obligations que se sont créées ses proches, obligations qu'elle compare à une « religion », ce qui montre bien combien celles-ci sont ancrées dans leur vie au point de les contraindre à être à une heure donnée dans une pièce donnée. Peu à peu Adrienne va être contaminée par cette manie, et surtout à cause de ses « sentiments » pour le docteur, au point de refaire quotidiennement sa marche sur la route nationale où elle a vu pour la première fois le docteur. Lorsque Monsieur Mesurat impose le jeu de cartes à Adrienne, cette dernière est obsédée par le fait qu'à cause de cette nouvelle lubie paternelle, elle a raté l'heure habituelle de son « pèlerinage » au coin de la rue :

Elle songea brusquement que l'heure était passée à laquelle, d'ordinaire, elle gagnait le coin de la rue. Une crainte superstitieuse l'envahit. Pour la première fois elle manquait à cet espèce de rendez-vous. Cela lui porterait malheur. Peut-être qu'à ce moment même le docteur se penchait à sa fenêtre¹¹⁷⁷...

Toute la séquestration mentale de la protagoniste est mise en relief par le fait qu'elle craigne un malheur d'avoir « manqu[é] cette espèce de rendez-vous ». Et d'ailleurs le terme même de « rendez-vous », qui implique d'habitude une concertation entre deux personnes, insiste sur l'illusion que se fait Adrienne et sur son aveuglement : l'habitude prend l'apparence d'un rendez-vous, d'une rencontre entre deux personnes à une heure donnée, alors qu'ici Adrienne est bel et bien seule. Elle préfère se fixer un moment pour tenter de voir le docteur, car elle pense qu'elle a une chance sur des milliers de le revoir. D'où le cercle vicieux que cela entraîne : par crainte de le rater Adrienne ne vit plus et craint un malheur si elle venait à manquer son rendez-vous. Par ailleurs, loin de se rendre compte qu'elle ne fait que s'enliser dans la réalité quotidienne, dans un réel qui la bride, elle est incapable de s'enfuir :

Dans le silence de ces fins d'après-midi, les bruits les plus légers parvenaient à son oreille. Elle entendait son père, assis sur le perron dans un fauteuil d'osier qui craquait, plier et déplier les grandes feuilles épaisses du *Temps* ; et les cailloux crissant sous les pas réguliers de sa sœur, dans l'allée. Ces sons l'énervaient ; ils lui rappelaient l'ennui de sa vie quotidienne et semblaient des voix malicieuses lui disant qu'elle n'échapperait jamais à cette espèce de cercle enchanté que traçaient autour d'elle Germaine et M. Mesurat. Elle

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 321.

se fût volontiers bouché les oreilles, mais elle attendait un autre son, plus faible parce qu'il était plus éloigné, et qui viendrait du bout de la rue¹¹⁷⁸.

Silence, habitudes et monotonie : c'est bien ce à quoi se résume la vie d'Adrienne, enfermée chez elle à observer le monde extérieur. Elle ne parvient pas à passer de l'autre côté de la fenêtre. En effet, se rendant compte de la vanité de sa vie, la jeune fille est impuissante à changer le cours des choses. Elle est aliénée et est capable de dire, sans même voir les gestes, ce que font ses proches. Les bruits qu'elle entend viennent lui rappeler la matérialité désespérante de sa vie et indiquent qu'elle en est réduite à cet éternel refrain. D'ailleurs, les allitérations en [p] (« père », « perron », « plier », « déplier », « épaisses », « pas »...) et [r] (« oreille », « crissant », « réguliers ») accentuent ces bruits désagréables en cela qu'ils sont le rappel d'un quotidien réduit à des habitudes et à des actes mesurés. Mais le plus probant, dans cette narration, demeure la solitude à laquelle semble vouée la jeune fille. Toutefois, il est évident qu'elle est responsable de sa propre solitude car elle se laisse enfermer par sa famille comme si c'était son destin. Désormais, plus besoin de clefs ou de grilles ; la jeune fille se séquestre elle-même : « En passant la grille de la villa des Charmes, Adrienne eut l'impression de rentrer dans un bain. De cette conversation avec Mme Legras, elle rapportait une sorte de nostalgie de la liberté qui lui était très pénible. Cette femme qui pouvait aller et venir à sa guise... »¹¹⁷⁹. Si la maison paternelle est synonyme de prison, Adrienne y entre pourtant « en courant » et sa comparaison avec la liberté de Léontine ne lui donne pas plus de force pour se rebeller. Elle accepte son sort avec résignation et, peu à peu, ne s'aperçoit plus combien la demeure l'a engloutie. « Bien loin de se sentir libre d'agir comme elle voulait, elle avait l'impression que quelque chose d'irréparable s'était accompli et qu'il était vain maintenant de tourner la vue vers le pavillon blanc et de se laisser aller à ses rêves... »¹¹⁸⁰. Seule perdure la sensation que quelque chose s'est éloigné avec la mort de son père et que plus rien ne sera comme avant. La jeune fille a d'ailleurs souvent l'impression d'être « comme une bête prise au piège »¹¹⁸¹, elle comprend que le monde

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 307.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 364.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 405.

¹¹⁸¹ C'est le cas lorsque le docteur Maurecourt cherche à la mettre face à sa culpabilité (*Ibid.*, p. 490) ou lorsque Mme Legras parvient à exprimer l'air de rien ses soupçons : « Adrienne ne bougea pas. Elle n'osait dire un mot ni faire un mouvement, comme ces animaux pris au piège qui demeurent immobiles un instant avant de se débattre jusqu'à la mort » (*Ibid.*, p. 401). La libération ne semble possible qu'en « sortant » de son identité, par la folie qui lui assure la fin du bâillonnement qu'on lui a imposé et qu'elle s'est imposé : « J'entrerai, je sortirai comme il me plaira. Si jamais ils s'avisent encore de fermer cette grille pour m'empêcher de me promener, c'est bien simple, je me fais faire une clef à moi, oui, à moi ! » (*Ibid.*, p. 518).

extérieur est une véritable menace. Loin de l'avoir libérée, le parricide l'a au contraire aliénée car elle est désormais enlisée dans un quotidien qui ressemble au passé. Elle étouffe¹¹⁸² à l'intérieur d'une identité qui ne correspond plus à elle-même tellement elle a été contaminée par les manies de ses proches et par le refoulement du meurtre. Il n'est pas étonnant que la jeune fille promène sa culpabilité hors des frontières de sa conscience : « prise d'une frayeur irraisonnée [elle] rebrous[se] chemin »¹¹⁸³ et retourne dans son antre protecteur¹¹⁸⁴, tandis que ses deux voyages à Dreux et à Montfort-l'Amaury – qui pourraient être interprétés comme le désir de sortir de son corps et de son âme – lui font prendre conscience qu'elle est prise au piège où qu'elle soit. En poussant son père dans l'escalier, elle a tué le bourreau qui lui était nécessaire, parce que l'« ennuyé » greenien a besoin d'une personne pour le dominer¹¹⁸⁵ et lui éviter d'avoir à faire des choix. Comme ce geste est refoulé, le deuil ne se fait pas. Son père lui assurait une vie confortable, sans inquiétude, une vie sûre qui répondait à son besoin de protection : par son meurtre, elle connaît désormais l'angoisse et la tension du futur. En effet, dans l'ennui, le temps est figé, « la grisaille du spleen noie tous les intérêts de l'existence dans son

Emily aussi est recluse dans sa propre identité. Si elle apprécie tant de parler avec sa grand-mère, c'est parce que « Mrs. Elliot lui parlait exactement comme à une grande personne et ne lui faisait jamais sentir qu'elle n'était qu'une petite fille ignorante qui ne savait pas même ses lettres » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 96). Au début, la jeune fille est emprisonnée par le regard d'autrui qui l'aliène en la considérant comme une petite fille sans aucune liberté, comme un objet. Posséder la demeure serait alors la reconnaissance de son statut d'adulte et donc la possibilité d'être libre.

¹¹⁸² L'étouffement est l'indice d'une séquestration mentale du personnage. Comme le note Jean à propos du bureau de son père, « on y éprouvait une espèce de suffocation morale que les mots ne peuvent rendre » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 288) qui est l'expression de l'oppression morale qu'il va subir et qui explique la culpabilité qu'il éprouve avant de découvrir la nature criminelle de M. Pâris. Anne-Cécile Pottier-Thoby voit en cette scène le mimétisme d'un procès où la bibliothèque se fait « salle d'audience où le père-procureur somme son fils, mi-témoin mi-accusé, de confirmer les soupçons quant à la moralité du précepteur, M. Paris » (Anne-Cécile Pottier-Thoby, « Clef biblique pour coffre-for(t) intérieur. La bibliothèque de Julien Green », cité). Aussi, la quiétude du lieu n'est qu'apparente. Il en est de même pour Hedwige. Avant de se réveiller, elle a l'impression que « les murs semblaient se rapprocher d'elle comme pour l'étouffer » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 241). Dès le réveil elle a une désagréable sensation que les choses sont figées comme le temps et qu'elle n'a plus de souvenirs. Son rêve semble se poursuivre après son réveil : l'homme qu'elle voit dans celui-ci n'est autre – comme le reconnaît Julien Green dans l'introduction à l'œuvre (*Ibid.*, p. 1596) – que le Christ qui tente de la faire renoncer aux biens terrestres et à son amour puisqu'il est vain. Aussi, cette impression de ne vivre qu'au présent paraît être un commencement du renoncement. L'étouffement représente le parcours difficile d'un tel renoncement qui signifierait abandonner ce qui donne – à tort – un sens à sa vie, et donc la séquestration intérieure d'un personnage dont les choix sont erronés et conduisent à sa perte.

¹¹⁸³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 417.

¹¹⁸⁴ « La maison vaut comme point de départ » (Jean Animus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, cité, p. 75), mais est aussi un cercle vicieux où le départ est aussi une arrivée. Le cycle de la vie se fait alors impossible, symbole d'un ennui qui anéantit toute possibilité de progression.

¹¹⁸⁵ Elle le reconnaît elle-même : « Et par une contradiction singulière, elle éprouvait quelque chose comme du contentement à se savoir impuissante. Si elle avait été libre, qu'aurait-elle fait ? » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 335).

adiaphorie¹¹⁸⁶ »¹¹⁸⁷. Sans angoisse, l'« ennuyé » greenien se complait dans une détente du corps et de l'esprit causée par un quotidien où les gestes et actions n'apportent aucun soucis puisque habituels. Adrienne est aliénée, séquestrée mentalement car elle ne parvient à se libérer de l'emprise du passé. Elle répète les mêmes gestes que lorsque son père était en vie, et le désir de tout disparaît, d'où le fait qu'elle ne tourne plus son regard vers le pavillon blanc. Passé, présent et futur se mêlent et ne sont que la répétition du quotidien. L'emprisonnement extérieur se mue en claustration mentale : lorsqu'Adrienne rentre chez elle, elle se souvient d'un épisode de sa vie passée et se rend compte combien sa vie est figée :

Elle se rappela le jour où, le visage entre les barreaux de la grille, l'idée lui était venue de s'enfuir, et elle avait tourné le bouton, pour s'apercevoir que la prévoyance paternelle avait fermé la grille à clef. Aujourd'hui elle avait l'impression que c'était en quelque sorte la même chose, et que, si elle voulait s'échapper de la maison, des obstacles plus puissants encore l'en empêcheraient. [...] Matériellement d'abord, il lui était impossible de rien changer au présent état de choses. [...] Elle avait hérité de son père une sorte de vénération de l'habitude qui la retenait dans ces murs, au milieu de ces objets dont chacun lui rappelait une enfance mélancolique et une jeunesse douloureuse¹¹⁸⁸.

Voilà l'oiseau blanc dans sa cage¹¹⁸⁹ qui obsédait l'écrivain lors de la rédaction du roman. Engluée dans l'ennui, Adrienne connaît la sensation d'un quotidien immobile, d'un anéantissement du temps comme évolution, et l'impression d'une puissance supérieure qui préside tous ses actes. En effet, le temps lui échappe car elle se rend compte qu'il n'y a aucun moyen pour faire avancer le temps, pour l'empêcher qu'il ne soit

¹¹⁸⁶ C'est-à-dire – selon le Centre National de ressources Textuelles et Lexicales en ligne – dans un « État de l'esprit qui ne fait pas de différence entre la valeur des choses, et par conséquent ne saurait être ému par rien ». Nous retrouvons l'indifférence typique de l'ennuyé pour qui toutes les choses sont équivalentes et qui trouve un certain confort à se laisser vivre.

¹¹⁸⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 71.

¹¹⁸⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 462.

¹¹⁸⁹ « Je pensais que tôt ou tard, j'en viendrais à parler du pigeon blanc de mon héroïne. Ce pigeon, je le voyais dans une cage d'osier qu'Adrienne plaçait quelquefois sur la table de la salle à manger. Et dans sa tristesse, elle parlait quelquefois au bel oiseau qui semblait l'écouter. Une nuit qu'elle avait porté l'oiseau dans sa chambre, elle appuya sa tête sur la cage et ses cheveux qu'elle avait dénoués se répandirent en un grand flot sombre qui fit l'obscurité tout autour du pigeon. Je puis dire que cette image m'accompagna d'un bout à l'autre du livre, et je ne sais comment l'occasion de la décrire ne me fut pas donnée, mais il semblait que le roman n'en voulût pas » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours* (1935-1939), cité, p. 515). Outre l'image de la solitude attachée à la jeune fille, cette vision traduit la prison intérieure d'un personnage emmuré en lui-même. De même pour Éliane : « Souvent elle se disait qu'elle avait trop vécu, trop souffert dans cette chambre ; à l'aube surtout, elle la voyait sous son véritable aspect : entre elle et ces murs, ces meubles, une relation s'établissait, profonde et mystérieuse ressemblance. Les choses, sous sa main, prenaient un air indéfinissable, à la fois chaste et gauche où elle se reconnaissait. Même un lit défait trahissait chez cette femme un goût virginal de l'ordre. Elle sentait alors qu'elle serait prisonnière à jamais, non du monde extérieur, ni des circonstances de sa vie, mais d'elle-même » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 168). Éliane est sans doute le personnage le plus lucide et exprime mieux que quiconque la prison que la personnalité peut représenter dans l'ennui. De fait, elle poursuit : « C'était ridicule. Il ne se passait pas que la vie fût contenue dans des limites aussi étroites » (*Ibid.*, p. 169).

une répétition des choses, un cercle magique dans lequel elle est emprisonnée. Sa faiblesse est provoquée par la domination du père qui se perpétue par l'héritage qu'il lui laisse. Le lecteur a l'impression que la jeune fille fait preuve de mauvaise foi : il est plus facile de se dire qu'une circonstance extérieure entrave ses actes, que d'assumer une liberté angoissante. « Et nous avons peur ; - nous avons peur de l'immensité du possible, n'étant pas préparés à une révélation si vaste et si subite, à ce bien dangereux auquel nous aspirons et devant lequel nous reculons. Qu'allons-nous faire, habitués aux chaînes et aux lois, en face d'un infini d'initiatives, d'une ébauche de résolutions ? »¹¹⁹⁰. Les raisons invoquées par Adrienne sont donc l'expression de sa lâcheté destinée à se cacher « par des excuses déterministes, [sa] liberté totale »¹¹⁹¹ et à se complaire dans un confort étriqué. Il en est de même pour les deux sœurs dans *Amours et vie d'une femme*. Sylvie semble séquestrée mentalement par Simone, qu'elle craint. Leur dialogue ne laisse aucun doute sur la domination de Simone :

« J'ai à te parler, dit-elle [Sylvie] après un moment d'hésitation.
 – Eh bien, qu'est-ce que c'est ? » demanda Simone sans lever les yeux.
 La jeune femme joignit les mains avec force et les posa sur le guéridon. Son regard se tendit. « Il faut que tu comprennes », reprit-elle d'une voix qui tremblait un peu, et baissant la tête elle s'arrêta. [...]
 – « Je comprends surtout que tu ne sais pas ce que tu veux, répliqua Simone. Tu ne fais rien de la journée, tu t'ennuies. Occupe-toi. »
 « Je ne suis pas une enfant, s'écria-t-elle [Sylvie]. Ici, la vie est intolérable. Je veux changer ma vie. »¹¹⁹²

La manière dont Sylvie entre en communication avec Simone est probante : « j'ai à te parler » signifie que c'est à propos d'un sujet qui lui fait peur, qu'elle ne se résout pas à faire naturellement et donc que la communication entre les deux sœurs est loin d'être

¹¹⁹⁰ Emil Michel Cioran, « Double visage de la liberté », in *Œuvres*, cité, pp. 628-629.

¹¹⁹¹ Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio », 109 pages, p. 70. D'ailleurs, la séquestration semble être un thème existentialiste, en cela que comme le note Marie-Denise Boros dans son étude sur la séquestration dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre, de nombreuses œuvres ont été analysées sous ce prisme (elle cite Serge Doubrovsky intitulant son article sur Sartre et Camus « A Study in Incarceration »). Il est vrai que Sartre base ses récits dans « une véritable cellule, des chambres d'hôtels comparables à une prison, un camp de prisonniers, etc. » tandis que les descriptions de Camus d'Alger, d'Oran, d'Amsterdam, de Taghaza ou encore de la prison de Meursault sont des « endroits hermétiquement clos qui jouent également le rôle de prison » (Marie-Denise Boros, *Un séquestré, l'Homme sartrien*, Paris, Nizet, 1968, 253 pages, p. 10). L'auteur rajoute que « la séquestration est la situation existentialiste par excellence. L'homme se sent délaissé et détaché d'un monde indifférent et privé de Dieu. Il n'a plus de place dans un cosmos dépourvu de sens, il est en dehors, du point de vue ontologique. [...] Non seulement la vie se déroule dans une prison, mais elle constitue elle-même une prison » (*Ibid.*, p. 10). Son analyse pourrait très bien s'appliquer aux romans de notre corpus : combien de personnages se sentent délaissés au point de se précipiter dans une situation qui les laissera encore plus seuls ? L'amour, l'amour charnel, la possession, le meurtre, rien de toutes ces solutions n'en sont une et leur solitude est pire car ils ressentent avec plus d'ampleur l'indifférence d'un monde dans lequel ils ne semblent pas avoir leur place.

¹¹⁹² Julien Green, *Histoires de vertige (Amours et vie d'une femme)*, cité, pp. 650-651.

fluide, qu'il n'y a aucun lien affectif entre elles. « Il faut que tu comprennes » est aussi une manière de ne pas s'impliquer, de n'utiliser ni le « je », ni un impératif qui braquerait sa sœur. D'ailleurs, son langage corporel confirme cette impression. Elle hésite, essaie de se maîtriser et a des tremblements dans la voix. Sa dernière phrase, qui est un vrai cri du cœur, sonne comme une affirmation de sa volonté, comme l'indiquent l'emploi de la première personne du singulier et les phrases brèves et affirmatives. Le lecteur voit combien elle est opprimée face à son bourreau : sa sœur use d'une autorité injustifiée et prend plaisir à jouer le rôle des parents. Sa première phrase, « eh bien, qu'est-ce que c'est ? » est un refus de la subjectivité de sa sœur, tout comme le fait qu'elle l'ignore du regard. De plus, son autorité « maternelle » se confirme par le reproche qu'elle lui adresse et qui la confine à un rôle enfantin. Par là même, elle dévore toute résistance de Sylvie et s'assure une complète possession de l'autorité. Sylvie n'a plus qu'à supporter la vie d'ennui, de monotonie, que lui impose Simone. Avant cette prise de conscience, Sylvie était comme Adrienne et se laissait enfermer et dominer par sa sœur, par son ennui, par sa peur de la liberté, dans une claustration complaisante. Si elle est séquestrée mentalement, c'est parce qu'elle ne parvient pas à voir ce qu'il y a derrière la fenêtre, ailleurs que dans la pièce où elle passe la plupart de son temps à faire une tapisserie, mais aussi à savoir que faire de son temps libre, dans un vertige existentiel qui la laisse inerte. Voilà pourquoi, comme l'écrit Michel Gorkine, « il est remarquable que [les personnages] restent cependant terriblement attachés à la vie terrestre et qu'ils sont presque tous des faibles, des inquiets, des craintifs, des timides éminemment aptes à devenir des proies, à subir le poids de l'adversité... »¹¹⁹³. Cela est explicable dans la mesure où il semble que leur caractère faible – donc propice à la soumission – les amène à préférer le confort d'une vie sans surprise, déjà toute tracée parce que l'inconnu les effraie, eux qui sont formatés pour une vie faite d'habitudes. Jean-Jacques Jura parle de « fatalisme, textuel et familial »¹¹⁹⁴. La séquestration mentale est pire que celle, physique, qui pourrait être rompue : la volonté leur manque, et lorsqu'ils agissent, les chaînes ne se défont pas car leur choix d'évasion est erroné. Par ailleurs, si le moi ne se libère pas, c'est bel et bien à cause de la pression et de l'héritage de la famille, qui devient une menace au développement du personnage et non plus un cocon protecteur qui favorise son émancipation.

¹¹⁹³ Michel Gorkine, *Julien Green*, cité, pp. 193-194.

¹¹⁹⁴ Jean-Jacques Jura, « Racine, Faulkner : deux héritages culturels pour 'l'unique' Julien Green », in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 197.

Mais chez certains personnages, la séquestration mentale est moins évidente, car le corps est bel est bien emmuré, mais l'âme aspire à la fuite et fuit par le rêve ou la contemplation. Tel est le cas de Louise, dont la posture récurrente, immobile face à une fenêtre¹¹⁹⁵, illustre sa séquestration mentale. Son corps et son âme sont enfermés, mais son âme tend vers un ailleurs qui la libère de l'oppression des adultes. Ceux-ci ne parviennent pas réellement à la saisir car ils sont englués dans la matérialité de la vie alors qu'elle a en elle l'aspiration à un ailleurs que les adultes ne peuvent comprendre. Leur insaisissabilité en fait des personnages à part, que le narrateur n'hésite pas à présenter en réel contraste avec les « englués » dans la quotidienneté ou dans une matérialité propice à l'ennui. Ainsi, « les cheveux [de Louise,] frappés par un rayon de soleil formaient une auréole irrégulière autour de cette tête silencieuse »¹¹⁹⁶ donnent un voile de mystère à la petite fille dont l'aura fascine les adultes et indiquent l'importance du mystique chez cette solitaire. De plus, sa position laisse entendre une fuite hors du monde ennuyeux que lui imposent les adultes autour d'elle. L'oppression mentale est donc moins évidente – même si elle est toujours présente¹¹⁹⁷ – que pour des héroïnes telles Adrienne, Emily, Hedwige ou Brochard, dont le narrateur insiste sur l'oppression mentale du « petit personnage et ses affolements d'insecte qui cherche à sortir d'une boîte »¹¹⁹⁸. Si le personnage est englué par l'ennui, c'est bien à cause de ses préoccupations charnelles qui ne laissent aucune place à une dimension mystique qui le sauverait en élevant son âme. Ses désirs deviennent une réelle torture qui le forcent à rechercher sans cesse non pas de simples petites filles, mais la petite fée, Louise, telle une chimère qu'il ne trouvera en personne.

Séquestrés par autrui, les personnages ne résistent pas à l'oppression qu'ils subissent et se laissent malmener. Si ils n'opposent aucune résistance, il est évident qu'ils « ont autant besoin de se fuir eux-mêmes que de fuir le décor qui les a vus vivre »¹¹⁹⁹ et

¹¹⁹⁵ « La fillette était debout à la fenêtre et regardait le jardin où s'effeuillait le tilleul. Elle ne bougea pas » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 295).

¹¹⁹⁶ *Ibid.*.

¹¹⁹⁷ Par exemple dans la pression des adultes sur la petite fille qui veulent lui arracher un mot, un aveu, un consentement, et cette oppression est souvent indiquée à l'aide de simples images dont le vocable « ombre » est éloquent : « Elles continuèrent leurs interrogations alternées, un peu comme des enfants qui s'amusent à tourmenter un scarabée en le retournant sur le dos pour le voir agiter ses pattes, mais Louise demeurerait muette sans quitter de l'œil ces deux femmes penchées au-dessus d'elle, la recouvrant de leur ombre » (*Ibid.*, p. 363). Louise subit un réel interrogatoire des deux femmes qu'elle vit mal parce que sa conscience est son jardin secret et lui assure une résistance contre les continuels « assauts » des adultes. L'ombre est l'image de cette oppression et de l'étouffement mental de la petite fille.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 355.

¹¹⁹⁹ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 34. Adrienne pense par exemple : « Il lui était impossible de rester plus longtemps dans cette maison, elle y avait été trop malheureuse pour qu'elle pût supporter la vue de ces murs et de ces meubles et de tous les témoins de sa souffrance qui la lui rappelaient et la ravivaient sans cesse dans son cœur » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 424).

souffrir. Mais leur oppression est ancrée en eux et ce déracinement ne peut avoir lieu tant qu'ils n'en prennent pas conscience et qu'ils ne laissent pas de côté leur souffrance. Où qu'ils soient, leur regard chargé de tristesse transporte la prison et de surcroît l'ennui. L'obstacle est désormais intérieur. Toutefois, il est aussi évident – cela a été dit pour Adrienne Mesurat dont l'enfermement traduit la crainte de la liberté – que leur oppression vient d'eux-mêmes, parce qu'ils considèrent celle-ci comme une fatalité et surtout comme un confort.

c) Une claustration défensive :

La claustration des personnages n'est pas seulement un emprisonnement physique ou mental imposé par autrui ou par soi-même. Il apparaît que ces personnages se cloignent chez eux, sans même se rendre compte combien cela leur nuit. La claustration est un refus du sujet de s'ouvrir aux autres, de participer à la vie sociale et le moyen pour l'exprimer est l'isolement. Souvenons-nous des moines qui s'imposaient solitude et lectures tout au long de la journée pour se consacrer à Dieu : leur claustration était tellement puissante que rien ne pouvait les divertir. De même, Julien Green s'imposait une longue matinée de travail consacrée à la rédaction de quelques pages, comme une longue tradition d'auteurs qui ne voyaient pas de gloire sans passer par un travail intense au prix d'une claustration forcée¹²⁰⁰.

Cette claustration, qui sous-entend solitude et ennui, est aussi une réelle contradiction chez le personnage greenien puisqu'elle est forcée et volontaire. Certains, souffrant d'une liberté à la fois inexistante ou abrogée, s'enferment à double tour dans leur

¹²⁰⁰ Nous nous basons sur l'ouvrage de Guy Sagnes qui explique qu'il « n'est pas alors d'écrivain qui n'ait dit et répété que sa vocation était source de spleen et d'ennui » (Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 254) et que Baudelaire, par exemple, était angoissé par ce travail cloîtré car la difficulté de l'écriture était surtout liée à « l'installation à l'intérieur d'un genre de vie » (*Ibid.*, p. 255). Bernanos déclarait même écrire pour ceux qui « par hasard ou par ennui » liraient ses livres ! Même constat pour les romanciers dont la « solitude ne fut pas une paix » (*Ibid.*, p. 260), eux qui ne voient plus la lumière réelle et deviennent hébétés de travail. Pour en revenir à Julien Green, l'auteur se forçait au début de sa carrière à écrire le matin sans relâche, jusqu'à ce que les images mentales soient couchées sur le papier. « Julien s'est établi une règle qui a son côté moine : le matin, il lit et tente d'écrire » (Nicolas Fayet, *Julien Green « J'ai aimé »*, Paris, Bartillat, 2003, 427 pages, p. 129). L'auteur l'écrit lui-même : « Journées tellement semblables les unes aux autres qu'il est inutile d'en noter le détail. Le matin, je travaille dans la bibliothèque... » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, p. 385). Enfin, la claustration contribue à rendre floues les frontières temporelles. Comme l'écrit Rémi Brague, « le temps semble faire halte ; loin de s'écouler, il paraît s'étaler et stagner. Le temps n'est plus ce qui emporte le passé et apporte le futur, mais simplement ce qui dure. Il est réduit à ce qui en lui peut être long, comme s'il n'avait plus que la seule dimension de la longueur. En ce sens, il se manifeste comme [...] ennui » (Rémi Brague, *L'Acédie selon Évangile le Pontique : image, histoire et lieu*, in *Esthétique et mélancolie*, I. A. V., Orléans, 1992, cité in Patrick Lemoine, *S'ennuyer, quel bonheur !*, Paris, Armand Colin, 2007, 183 pages, p. 22). *Ora et labora*, prie et travaille, était donc le commandement permettant de faire de ce temps en apparence flou un temps structuré et surtout bien occupé.

chambre¹²⁰¹ : leur colère traduit leur impuissance à gérer les conflits familiaux telle l'incommunicabilité : « Elle ouvrit sa porte et se jeta dans sa chambre, mais elle eut le temps d'entendre Germaine qui criait : « Si ! » d'une voix aiguë et furieuse. Cela suffit à la mettre hors d'elle-même. Elle referma la porte à toute volée et donna deux tours à la clef aussi bruyamment que possible »¹²⁰². La colère et la violence se déversent dans ce passage, comme l'indiquent les cris de Germaine et les réactions colériques d'Adrienne. Plusieurs fois, la locution « à la volée » est employée pour définir la manière dont la famille ferme la grille ou une porte¹²⁰³. Cette expression indique un mouvement puissant et ample qui met en relief la violence du geste d'Antoine et Germaine. La claustration de la jeune fille est provoquée par un désir de mettre de la distance entre elle-même et l'objet de sa colère et de sa jalousie, dans un repli sur soi qui l'amène à se souvenir de ses relations conflictuelles avec autrui. L'ennui est présent dans la claustration, entre le désir contradictoire de solitude et l'incapacité de s'ouvrir aux autres. Les continuelles représentations des personnages assis derrière une fenêtre à regarder le monde¹²⁰⁴ n'étonnent pas le lecteur, ni même les réflexions sur l'immobilité de la vie. Rien ne change en effet pour qui ne sait pas aller vers autrui. En effet, Adrienne se morfond

¹²⁰¹ Ou dans leur maison, à l'instar de Brochard : « Ce matin-là pourtant, il écarta ces pensées morbides et gagna son logis au bout de la petite rue sans charme, mais qui semblait l'accueillir avec l'indulgence d'une vieille parente qui passe sur les fugues de son mauvais sujet d'arrière-neveu. Et lorsqu'il se vit entre ses quatre murs, la porte fermée à double tour, son cœur se dilata de satisfaction » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 376). Le personnage, faible et timoré, se satisfait dans sa claustration de par la culpabilité qui provoque en lui la peur de toute manifestation de la justice. Se savoir enfermé équivaut à se sentir à l'abri du danger, tout comme lorsqu'après la disparition de Louise, « un système de fermeture inviolable rendit chaque fenêtre du rez-de-chaussée impossible à ouvrir sans une clef cachée dans le coffre-fort de la directrice » (*Ibid.*, p. 468). En réalité, pour les personnages le danger est souvent intérieur, dans leur claustration qui rend obsédants leurs objets de désir. S'enfermer en vase clos est une réaction défensive face au regard d'autrui vécu comme une agression. En effet, Brochard se sent en sécurité chez lui, loin du jugement et des menaces qu'il rencontre dans la rue et qui ne sont que la projection de sa propre culpabilité, tout comme les habitants de Chanteleu. Mais la claustration est source d'ennui, dans un cercle vicieux répétitif : plus le personnage s'enferme, plus le désœuvrement se fonde sur lui et donc l'ennui parce qu'il uniformise tout autour de lui.

¹²⁰² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 312.

¹²⁰³ « Elle guettait le bruit de la porte qui s'ouvrirait et des pas qui s'éloignaient dans l'allée, puis le son odieux de la grille qui ne se fermait qu'à la volée. » (*Ibid.*, p. 407) ; « Elle voulut ajouter quelque chose, mais les mots s'arrêtèrent dans sa gorge. Alors elle haussa les épaules avec fureur et sortit rapidement, refermant la porte derrière elle, à toute volée » (*Ibid.*, p. 343) ; « Elle s'élança hors de la chambre et ferma la porte derrière elle à toute volée » (*Ibid.*, p. 390) ; « Elle vit son père s'avancer vers elle. Il referma la porte à toute volée » (*Ibid.*, p. 327). Mêmes occurrences dans *Mont-Cinère* : « La porte se referma à toute volée : Mrs. Fletcher était furieuse » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 245) ou dans *Minuit* : « Elle sursauta au bruit de la portière qu'on fermait à la volée... » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 397) ; « Sa mauvaise humeur se passa d'abord sur la porte d'un placard qu'il ouvrit sans raison apparente, car il la referma aussitôt à toute volée » (*Ibid.*, p. 586). Ces réactions « sauvages » sont l'expression d'une violence longtemps enfouie qui laisse entendre qu'elle se passe sur des objets pour ne pas se passer sur autrui.

¹²⁰⁴ Par exemple : « Elle s'était accoudée à la fenêtre de la salle à manger et regardait. Un mois plus tôt, elle ne se fût pas tenue d'émotion, elle se serait sans doute cachée derrière le rideau » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 337). Ici, le personnage observe la villa Louise qu'elle désire et jalouse Mme Legras, non plus pour la liberté dont elle jouit – ce qui montre qu'elle est désormais aliénée – mais pour la vue dont elle dispose sur le pavillon blanc du docteur.

derrière une vitre, et pourtant, lorsqu'elle sort, elle se crée de nouvelles habitudes qui sont de réelles obligations : « elle était assise à la fenêtre de la salle à manger et regardait la rue. Elle revenait d'une promenade que son père lui avait fait faire et n'avait pas encore ôté son chapeau. Tous les jours, maintenant, M. Mesurat l'emmenait avec lui et ils allaient tous les deux à l'autre bout de la ville... »¹²⁰⁵. La frustration et la faiblesse se dégagent de ce passage. D'une part, la frustration d'une jeune fille qui vient de sortir, et qui pourtant regarde la rue derrière une vitre, encore coiffée de son chapeau ; d'autre part, la faiblesse du personnage qui s'exprime par la structure « faire faire » et par l'utilisation de l'adverbe de temps « maintenant » associé à l'expression d'un temps répétitif qui indique qu'Adrienne s'est créée de nouvelles habitudes et que rien ne change pour elle. La clausturation semble découler d'une hérédité familiale. Si elle ne dérange ni Germaine, ni Antoine, Adrienne ressent toutefois plus de difficultés à vivre de cette manière. L'attitude des trois membres de la famille face à l'arrivée de Léontine en est la preuve :

Cette scène fut observée avec une sorte de passion, de curiosité, par les habitants de la villa des Charmes. Germaine s'était assise et M. Mesurat, debout et la bouche entrouverte, regardait fixement le jardin d'en face, comme si un gouffre venait de s'y creuser. Adrienne sentait son cœur bondir dans sa poitrine. [...] À force de serrer les barreaux, ses mains lui faisaient mal. Son regard n'embrassait qu'une toute petite portion de la rue, mais, dans une sorte d'élan de l'imagination, elle vit cette rue gagnant la campagne, rejoignant les routes entre les champs¹²⁰⁶.

Tout ce qui sort de l'ordinaire est considéré comme un spectacle pour les habitants de la villa des Charmes, comme en témoigne leur attitude face à cet événement. En effet, Germaine s'assied, tout comme son père : seule Adrienne rêve de liberté. Elle s'agrippe aux barreaux et imagine une rue qui pourrait la libérer. Il n'y a plus de distance entre la réalité et son désir. Sa clausturation, bien qu'imposée, lui indique pourtant que sa voie n'est pas toute tracée et qu'elle pourrait rejoindre l'inconnu que représente cette route entre les champs. De même lorsque les domestiques de Mme Legras sont installés :

Une longue semaine passa sans apporter de grandes modifications à la vie d'Adrienne. Maintenant les fenêtres de la villa Louise étaient ouvertes toute la journée et l'on voyait la vieille domestique passer de pièce en pièce, plumeau ou balai au poing. [...] On pense bien que rien de tout cela ne fut perdu pour M. Mesurat qui alla jusqu'à supprimer ses promenades de fin de journée afin de pouvoir suivre cette activité dans tous ses aspects. Germaine ne témoignait pas moins d'intérêt à ce qui se faisait de l'autre côté de la rue, et, du reste, étendue sur le canapé, elle était admirablement placée pour tout voir.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 329.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 334.

Seule, Adrienne paraissait indifférente. Après avoir désiré, redouté, attendu l'arrivée de Mme Legras, elle s'en désintéressait brusquement, au moment même où cet événement allait se produire. Une sorte de langueur l'avait prise¹²⁰⁷.

Le temps, toujours figé, s'écoule avec lenteur, et provoque nombre de regrets. La rupture avec son père et sa sœur est consommée, et tandis qu'ils manifestent un intérêt malsain pour l'intérieur de la propriété de Mme Legras, Adrienne devient subitement indifférente à tout. L'indifférence est une des caractéristiques de l'ennui. Elle vient du vide qui semble saisir tout ce qui entoure l'« ennuyé » greenien. Plus rien n'a alors de sens, ni même d'importance, les choses se couvrent d'une lourde insignifiance, provoquant l'indifférence du sujet qui comprend que plus rien ne peut évoluer pour lui, que sa vie se cristallise et l'engluie dans son immobilité. L'indifférence provient justement d'une absence de nouveauté, qui viendrait rompre monotonie et immuabilité. Adrienne ne se fait plus d'illusions : elle sait que rien ne viendra casser la monotonie de sa vie, vu l'intérêt que manifestent Germaine et son père pour l'arrivée de Mme Legras. L'espoir d'un futur s'amenuise parce que par leur curiosité ses proches tachent de leur médiocrité. Le retrait d'Adrienne est alors une façon de se défendre, de se protéger des habitudes contagieuses de ses proches et de leur façon de transformer tout événement exceptionnel en vulgaire habitude. Emily aussi a ses mouvements de recul du désir, de désinvestissement de l'objet :

Le jour tant désiré où elle devait se rendre à Wilmington vint lui apporter la seule distraction de sa singulière existence, mais, comme il arrive fréquemment, après avoir compté les heures qui la séparaient de la visite à Miss Easting, elle n'avait plus envie d'aller à l'ouvrage, l'après-midi même dont elle était convenue avec la directrice. Volontiers elle fût demeurée dans la chambre où elle avait été prisonnière une semaine...¹²⁰⁸

L'objet du désir devient de moins en moins apte à supporter le désir d'Emily. En effet, pour cette dernière, plus rien n'a de sens ni d'intérêt, « aussi bien le moi que le monde sont comme paralysés et vides, sans doute parce que le vide fait partie des deux »¹²⁰⁹, écrit justement Lars Fr. H. Svendsen. L'être ennuyé ressent plus fortement la vacuité de la vie. Les personnages greeniens paraissent avoir été décrits par Émile Tardieu tant leur portrait est fidèle à celui qu'en fait ce dernier de l'« ennuyé » : l'ennui « fait de nous des êtres mobiles, ondoyants, déchirés de contradictions, mis en mouvement par des

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 335.

¹²⁰⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 227.

¹²⁰⁹ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 60.

gageures ; il nous constitue prompt aux engouements, ami du hasard qu'il choisit pour nous ; il décide les « coups de tête » injustifiables [...]. Il est manie des déplacements, des voyages ; l'agitation sans but, la curiosité sans objet... »¹²¹⁰. La recherche de divertissement, au sens pascalien du terme, agite les personnages greeniens, et lorsqu'ils sont pris d'une soudaine inertie, c'est qu'ils perçoivent la vacuité de leur vie et la vanité de tout acte. Leur seul désir est alors de s'enfermer dans une pièce sombre pour repenser et vivre dans le passé.

Nous avons parlé de langueur, de faiblesse du personnage ennuyé : dans la claustration, cette faiblesse est très importante car elle efface le désir de sortir, de tout faire pour fuir le monde et se rebeller face à ses bourreaux. Tel est le sens de sa résignation face à son emprisonnement :

Il lui semblait qu'elle avait, pour ainsi dire, touché le fond de son désespoir lorsqu'elle s'était aperçue que son père fermait la grille à clef tous les matins. C'était une question de supériorité physique. Il était plus fort qu'elle. Pouvait-elle lui arracher cette clef ? Et par une contradiction singulière, elle éprouvait quelque chose comme du contentement à se savoir impuissante. Si elle avait été libre, qu'aurait-elle fait ? [...] Maintenant on l'enfermait, on la gardait à vue. C'était peut-être moins affreux d'être plongée ainsi dans un ennui sans trêve que de passer fiévreusement d'un instant de joie inquiète au plus cruel des chagrins. Elle était lasse¹²¹¹.

Le lecteur a l'impression que la jeune fille se laisse dominer dans un rapport de force père / fille, mais en réalité il n'en est rien. En effet, les excuses qu'elle se donne sont surtout une preuve de sa mauvaise foi, une mauvaise foi sartrienne – comme je l'ai déjà évoqué – qui laisse transparaître sa peur morbide de la liberté. Elle abdique aussi rapidement car elle souhaite cette domination qui l'arrange car elle la dispense d'une liberté dont elle ne saurait que faire. L'emploi de la troisième personne du singulier, « on », permet de ne pas nommer ses bourreaux : en effet, pour elle, autrui est nuisible. Toutefois, Adrienne espère amoindrir la souffrance que provoquent ses illusions et son espoir sans cesse évanoui. Elle fuit l'ennui en même temps qu'elle semble aller vers lui : « On eût dit que cette fille, aux traits volontaires pourtant, avait pris le parti de se conformer en tout à la règle de la maison pour échapper à l'ennui d'une part et de l'autre à une contrainte brutale qui lui faisait peur »¹²¹². Après le parricide, elle décide de ne pas sortir pour ne pas avoir à affronter le regard d'autrui et le jugement :

¹²¹⁰ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 207.

¹²¹¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 335.

¹²¹² *Ibid.*, pp. 335-336.

Mieux valait rester chez soi. Et elle s'asseyait près d'une lampe dans le grand salon et feuilletait des albums d'images. À demi appuyée sur le guéridon, elle écoutait les bruits de vaisselle qui lui parvenaient de la cuisine et tournait les pages assez distraitemment. Mais dès qu'elle entendait Désirée quitter le fond de l'appartement et s'engager dans le couloir pour s'en aller, elle se sentait mal à l'aise. [...] Il lui semblait ensuite que le silence grandissait autour d'elle comme une ombre et qu'au fond de ce silence elle percevait une rumeur faite d'une multitude de voix. [...] Et en vertu d'une étrange déformation de sa mémoire elle en venait presque à regretter le temps où deux personnes, assises à ce même guéridon, la forçaient à jouer aux cartes¹²¹³.

Peu à peu, la claustration devient un confort pour le personnage qui ne supporte plus les jugements d'inconnus à son égard. En effet, Adrienne est toujours attachée à son passé malgré le parricide qui ne l'aura pas aidée à envisager l'existence future. Désirée prend alors la place d'un de ses deux bourreaux car elle représente la compagnie qui lui manque. Adrienne est vraiment aliénée car, malgré le bouleversement presque hasardeux de la monotonie du quotidien, elle en vient à regretter cette répétitivité qui l'étouffait mais qui néanmoins la rassurait. Pour Mrs. Elliot aussi, la claustration est un réel confort, une transformation d'un événement exceptionnel en habitude : « Deux semaines s'écoulèrent sans que Mrs. Elliot parlât de se relever. Il était clair qu'elle s'accoutumait à son nouveau genre de vie et s'y plaisait »¹²¹⁴. Sa solitude forcée lui permet de ne plus avoir à supporter la présence de sa fille et de créer une véritable « ligue » avec sa petite-fille en qui elle voit une alliée qui la protégerait des mauvaises intentions de Mrs. Fletcher. Les personnages de Green ont en eux une tendance à la paresse, du fait de leur ennui, et rares sont ceux qui se forcent à la surmonter. Aussi, la grand-mère d'Emily ne regrette pas une claustration qui était au début forcée : « Elle regardait quelquefois par la fenêtre et observait les changements que les saisons amenaient dans l'aspect de la nature mais jamais l'envie ne lui venait de descendre et de se promener en plein air... »¹²¹⁵. Ici, la claustration lui permet d'acquérir une importance aux yeux de sa petite fille qui, si elle se rapproche d'elle au début parce qu'elle est malade, apprécie ses conversations car elle acquiert un statut d'adulte. De même, Hedwige observe une chambre refuge-prison avec le regard de tout personnage ennuyé : « De nouveau dans sa chambre, de nouveau dans ce refuge qui devenait une prison au bout de quelques heures et dont elle considéra les meubles avec des yeux chargés d'ennui. Comme elle haïssait la coiffeuse et son miroir qui ne reflétait jamais que le même petit visage inquiet ! »¹²¹⁶. Le désir de solitude est plus fort, et avec ce glissement dans la perception du lieu s'opère un vif dégoût du décor, synonyme de morne

¹²¹³ *Ibid.*, pp. 406-407.

¹²¹⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 95.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹²¹⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 395.

banalité. La claustration se fait alors supplice pour l'être ennuyé qui ne parvient pas à s'enfuir mentalement de cet espace qu'il désire pourtant car il lui permet le recueillement dont il a besoin pour supporter la présence des autres. Et pourtant, cette claustration semble accentuer une sensation pesante du temps, un temps étouffant et enlisant qui laisse le personnage dans l'intranquillité où « l'avenir [est] trop lent à venir »¹²¹⁷, écrit Pascal. L'ennui a en effet pour lui nombre de contradictions : d'une part il paraît immobiliser le temps, engluier l'être dans un présent dont il ne sait que faire, d'autre part – lorsque vient l'avenir tant espéré – il appauvrit le moment présent par la monotonie dont il semble pourvu et avec elle l'intérêt de toute action. Le personnage est alors indifférent, étranger par son indifférence, alors que les autres montrent du plaisir dans leurs actes¹²¹⁸. On comprend donc ce désir, ce besoin de solitude, ce repli sur soi qui le caractérise et qui naît des rapports difficiles qu'il a avec autrui. Tel est par exemple le cas pour Élisabeth qui fuit devant M. Agnel après avoir pensé qu'il était fou : « déjà elle avait ouvert la porte et s'était réfugiée dans la chambre »¹²¹⁹. La fuite face à la peur, face à autrui est sans nul doute ce qui réunit les trois parties de *Minuit*. Élisabeth n'affronte pas ses peurs mais se réfugie dans le rêve, dans une demeure dont l'emprise sur la jeune fille s'accroît peu à peu. En témoigne son attitude face à la peur : « Elle attendit un moment, puis sortit une main prudente et tira sans bruit le bord du drap jusqu'à s'en recouvrir le visage, ne laissant qu'une ouverture étroite qui lui permît de respirer. Il lui semblait que de cette manière elle se tenait à l'abri de bien des choses, mais de quoi, elle ne voulait même pas se le demander ; elle se cachait »¹²²⁰. Lorsque le personnage ne peut matériellement fuir, c'est en lui qu'il trouve l'attitude défensive, en un repli sur soi qu'il considère comme un refuge et qui indique combien il recherche la protection contre autrui, mais aussi contre lui-même. Si Élisabeth a déjà connu la séquestration, la plupart du temps elle est rassurée de se voir surveillée ou de s'enfermer elle-même, trouvant des limites et une protection qu'elle n'a pas connue assez longtemps et qui reflètent une protection familiale : « Jamais il n'arrivait qu'on la laissât tout à fait seule et beaucoup trop de portes se fermaient silencieusement à clef, derrière elle, pour qu'elle respirât toujours à son aise ; pourtant elle s'habitua à cette surveillance, parce qu'elle croyait y voir le désir de la protéger, et que,

¹²¹⁷ Blaise Pascal, *Pensées*, cité, p. 186.

¹²¹⁸ Philippe, par exemple, après le départ de Robert, se caractérise par son désintérêt à l'égard de tout ce qui aurait pu combler ses temps vides : « À présent, il ne savait plus à quoi employer ses après-midi. Le cinéma sans son fils n'offrait que peu d'attrait, d'autre part il connaissait trop bien les musées et ses amis l'ennuyaient ; rien ne l'amusait plus. S'il n'eût craint de grossir, il eût volontiers dormi après les repas » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 187).

¹²¹⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 513.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 515.

souvent, la maison lui faisait peur »¹²²¹. Élisabeth aspire à une structure familiale et à tout ce qui s'y rapporte, à une certaine stabilité, d'où sa claustration à Fontfroide. Comme beaucoup de personnages, malgré les entraves qui disparaissent, elle ne se résout pas à quitter le château, ce qui est paradoxal car même dans le rêve elle retrouve les mêmes maux, le même enfermement que dans la vie réelle. « Il faut réfléchir », pense-t-elle face à un projet de fuite, alors même « que ce besoin de réfléchir masquait le désir plus profond de rester à Fontfroide »¹²²². Comme tout « ennuyé » greenien, elle manque d'élan vital, son âme « se traîne entre des désirs toujours abandonnés »¹²²³ et l'inaction gagne du terrain : « L'idée qu'on allait la retenir prisonnière ne l'émouvait plus et sa frayeur tombait comme tombe une fièvre »¹²²⁴. C'est en effet l'immobilité, l'indécision qui l'assaille. Dans le jardin, elle est « beaucoup plus perplexe qu'une fugitive, car au lieu de courir, elle demeurait immobile, à quelques mètres de la maison qu'elle considérait de ses grands yeux fixes, comme si de ces vieilles pierres émanait une force inconnue qui la retenait prisonnière »¹²²⁵. Loin d'être de la paresse, l'inaction subite du personnage s'apparente au refus de l'action. La certitude de l'inutilité de l'action, due aux échecs qu'elle a précédemment essuyés, est aussi une perte des buts qui la faisaient avancer car les motifs valables manquent. Après la découverte de soi-même, confirmée dans la troisième partie, le personnage ne semble pas prêt à s'assumer. Le désir naissant aboutit à la mort, Élisabeth renonce face à cette identité qui se confirme et qu'elle ne reconnaît pas. Sa claustration la met face à celle-ci et se transfère à tout son être. Confinée dans l'ennui qui transpire de l'espace clos dans lequel elle est condamnée à rester, elle tente pourtant de contrer ce mal qui transforme l'activité en passivité, l'éveil en assoupissement, le désir en néant, et se demande comment combler le vide dont tout est atteint. « Dans l'antichambre, elle se demanda ce qu'elle allait faire. Regagner sa chambre et s'y enfermer lui parut assez raisonnable, mais aussi très ennuyeux, et elle préférait le risque à l'ennui »¹²²⁶. Générateurs d'ennui, l'inaction et le temps sont les deux ennemis d'Élisabeth à Fontfroide. Si elle paraît incapable de quitter les lieux, elle choisit alors l'action pour combler une vie dénuée de but, car c'est sans doute ce qui l'amène à côtoyer ainsi l'ennui. Elle ne sait pourquoi elle se retrouve à Fontfroide, et n'a donc aucun but pour l'aider à surmonter l'attente de quelque chose d'indéfini, tel tout être « ennuyé » qui

¹²²¹ *Ibid.*, p. 528.

¹²²² *Ibid.*, p. 544.

¹²²³ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 17.

¹²²⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 546.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 547.

¹²²⁶ *Ibid.*.

ne sait pourquoi il a ce vide inscrit en lui, pourquoi rien ne lui plaît et tout l'indiffère. La vie sans but est pire que tout car elle ne donne aucun sens à l'existence, d'où l'exploration du château par Élisabeth.

Mais ce que le personnage ne comprend pas, c'est que plus il se complait dans sa claustration, dans les habitudes de sa famille, plus celles-ci lui deviendront naturelles et moins il ne fera la différence entre liberté et claustration. Adrienne conçoit vaguement une certaine entrave dans ses actes, une rupture entre mental et physique, mais ne comprend pas que ce piège dans lequel elle est enfermée provient d'elle-même : « Elle eut brusquement le soupçon qu'elle n'agissait pas toujours exactement comme elle le voulait. Il y avait en elle quelque chose qui n'obéissait pas à tous les ordres de sa raison. C'était comme un piège dans lequel, sans même s'en douter, elle s'était laissée prendre »¹²²⁷. De même pour Élisabeth, âme et corps ne font plus un seul bloc, mais se dissocient aussi : « Il faut que je m'en aille, se dit-elle à plusieurs reprises, sans bouger »¹²²⁸. Encore une fois, la liberté du personnage ennuyé est presque nulle : il est entravé dans ses actes par une puissance qu'il juge supérieure à sa volonté, qui l'amène à se cloîtrer chez lui et qui le dissocie peu à peu de la réalité. Adrienne agit comme un être dénué de raison, incertaine d'avoir désiré ses gestes et ses pensées. Lorsqu'elle se retrouve seule dans la villa, elle ne parvient pas en effet à jouir de sa liberté :

Pour la première fois de sa vie elle était seule dans la villa et elle en fit la réflexion avec un mélange de plaisir et d'inquiétude, comme si cette solitude comportait de grands mystères. Elle était libre d'aller où il lui plaisait, elle pouvait monter à la chambre de Germaine, elle pouvait même sortir de la maison, du jardin, s'enfuir comme elle en avait eu l'idée un jour. Mais elle restait immobile sur sa chaise et contemplait la tasse de café qu'elle n'avait pu finir. Quelque chose la retenait de se lever, une paresse soudaine, inexplicable. Dans quelques minutes son père reviendrait, et alors cette courte indépendance finirait. Elle serait de nouveau la fille, l'esclave d'Antoine Mesurat. Elle ne se levait pas, elle éprouvait un sentiment agréable à s'abandonner à son sort, à ne plus lutter, à laisser les choses agir d'elles-mêmes¹²²⁹.

Adrienne se soumet désormais totalement : elle est aliénée par son ennui. Sa claustration l'a dévorée et la voilà prise par une langueur enlisante. Sa liberté l'effraie quelque peu et si elle évoque la fuite, celle-ci n'est que le résultat de son imagination, non pas d'un projet réalisable. Elle est résignée à souffrir, à vivre selon le bon vouloir du père Mesurat qu'elle reconnaît maintenant comme son propre bourreau. D'ailleurs, elle associe le lien de parenté avec l'idée de l'esclavage, ce qui prouve qu'elle ne connaît qu'un

¹²²⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 485.

¹²²⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 547.

¹²²⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 373.

rapport de domination – soumission et non pas l'affection et la chaleur du foyer. Le « quelque chose » qui la retient assise n'est pas exactement la paresse, mais l'ennui qui a pris possession de son corps et de son âme et qui explique la paralysie devant toute action. Elle n'a plus la force de se rebeller car elle reconnaît que ses tentatives seront forcément vouées à l'échec. Croyant détenir la clef d'une vie sans souffrance, elle s'abandonne mollement à son sort, dans un inconfort qui est plus supportable que sa liberté¹²³⁰. L'être ennuyé n'a plus foi en la vie ; il se résigne à son impuissance dont la torpeur anéantit tout désir, même les désirs qu'il connaissait auparavant. Aussi, plus qu'à un désir de captivité souhaité par autrui, il attache lui-même les chaînes qui le retiennent d'agir et de se sauver. Si monsieur Bernard explique à Élisabeth qu'elle n'a pas fui parce que M. Edme ne le voulait pas et qu'il a déployé tout son pouvoir pour l'« apprivoiser »¹²³¹, il est évident que la claustration provient d'elle-même et est un mélange de peur et de volonté d'aller jusqu'au bout de l'exploration de son identité. La maison est donc un « tombeau dans lequel la vie des rebelles s'éteint lentement »¹²³² : leur claustration n'est plus un choix et les habitants sont désormais contraints par l'habitude, le confort, la peur d'y demeurer.

La claustration conduit donc le personnage devant un mur : il s'aperçoit de la monotonie de sa vie, du manque d'activités, de divertissements qui pourraient le détourner d'un vide qui a grignoté son existence entière, à l'instar de Sylvie dans *Amours et vie d'une femme*. « Je veux changer ma vie »¹²³³, assène-t-elle à sa sœur stupéfaite qui semble ne jamais avoir envisagé une autre vie que celle qu'elle impose à sa sœur. N'est-ce pas ce que désirent tous les personnages greeniens ? Sylvie exprime en effet le besoin vital de ces personnages ennuyés qui paraissent d'un coup au pied du mur, bien décidés à tout faire

¹²³⁰ Son état rappelle la lettre que Baudelaire écrivit en 1857 à sa mère : « Mais ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque » (Baudelaire, *Correspondances 1, Janvier 1832 – février 1860*, cité, p. 437). Il synthétise ses maux en continuant : « Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci ? à quoi bon cela ? C'est le véritable esprit de spleen » (*Ibid.*).

¹²³¹ « Savez-vous pourquoi vous n'êtes pas partie tout à l'heure ? Ce n'est pas parce qu'on a essayé de vous retenir. On ne vous a surveillée que le premier jour, car il fallait bien vous apprivoiser. À présent, c'est inutile ; vous ne vous sauverez plus. On m'a caché votre arrivée, - on se méfie de moi - et mon billet est venu trop tard, alors que déjà soumise à l'influence de cet homme, vous obéissiez sans le savoir à ses ordres. Et vous n'êtes pas partie parce qu'il ne le voulait pas, Élisabeth » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 566). L'explication de la « rétention volontaire » de la jeune fille demeure néanmoins mystérieuse et contradictoire. Alors qu'il commence par lui expliquer qu'elle était surveillée le premier jour et que les jours suivants elle était déjà apprivoisée, il finit pourtant par mettre sa présence sur le compte de la volonté de M. Edme, alors que ce dernier n'est pas responsable des fuites sans cesse abrogées de la jeune fille. La jeune fille n'est pas aliénée comme les autres protagonistes, qui perdent leur identité au profit de leurs bourreaux. Elle est plus obsédée, voire hypnotisée par un lieu qui recèle des mystères qu'elle se plaît à découvrir et qui correspondent à son identité, lieu qui répond à une quête de refuge présente dès le début du roman.

¹²³² Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 127.

¹²³³ Julien Green, *Histoires de vertige (Amours et vie d'une femme)*, cité, p. 651.

pour ne plus connaître le long défilé de jours semblables qui effacent toute notion temporelle. Simone, d'un calme qui cache sa haine pour sa sœur, déclare : « Ce n'est pas à ton âge qu'on peut faire des projets, tu n'as plus seize ans. Ta vie a pris sa direction définitive. [...] Il faut t'en tenir à ce que le sort t'a donné »¹²³⁴. Sa frustration, sa jalousie face à une vie qu'elle ne connaîtra jamais, son ennui et sa haine profonde s'expriment dans cette réplique qui a pour but d'emprisonner encore plus sa sœur, de la soumettre à son bon-vouloir afin d'en retirer la satisfaction de dominer quelqu'un. La claustration du personnage est due à son ennui car il a la faiblesse, l'inertie de l'« ennuyé » qui se conforme à une vie toute tracée sans avoir la force de se rebeller. Le personnage féminin perd la joie de vivre qui est remplacée par le dégoût de tout : « l'expression de tristesse et de dégoût qui lui était coutumière »¹²³⁵ se lit sur le visage de Sylvie qui est mise face à la vacuité de sa propre existence. Dans la claustration, le personnage transforme son espace vital car il porte des yeux ennuyés sur un monde qui devient alors uniforme, propre à confirmer l'ennui du personnage et à l'engluier dans sa monotonie. Ce n'est que la confrontation avec autrui qui peut le détacher de son inertie et lui faire ressentir la volonté de changer, coûte que coûte.

L'appauvrissement de l'âme du personnage ennuyé greenien n'est pas sans rapport avec un espace qui se transforme sous le joug de l'ennui. Le monde lui semble pauvre, inintéressant tout comme le temps qui s'écoule avec une lenteur qui l'exaspère et qui, de façon contradictoire, provoque son asthénie.

d) L'immutabilité de l'existence... :

Impuissant, l'être ennuyé projette sur le décor son néant intérieur. Lassé d'une vie qui ne le satisfait pas par la pauvreté qui la caractérise, il doit affronter le figement qui l'entoure¹²³⁶. Car c'est précisément à cause de son inaction que la vie lui apparaît comme un fardeau. L'action revêt pourtant deux images différentes : d'une part le personnage ennuyé « s'ennuie » justement parce qu'il ne sait que faire, mais d'autre part, à la seule

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 652.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 651.

¹²³⁶ Jeanne exprime la vanité et la vacuité de l'existence de façon éloquente : « Ici, il y a quelque chose d'hypnotisant dans cet arrêt de la vie. La vie passe et les heures ne bougent pas. Lentement, l'inaction nous tue, mais nous ne savons pas quand nous sommes morts. À l'époque où j'écrivais mon livre, [...] je pensais vivre, mais je respirais déjà l'air mortel qui ralentit peu à peu le rythme de notre souffle et de nos pulsations. Comment le seul désir d'exister ne paraîtrait-il pas vain ? Quinze ou trente années encore à digérer des repas médiocres, à recevoir des lettres décevantes, à faire les mêmes promenades avec des difficultés accrues, savamment graduées par les rhumatismes, non, ce n'est pas à cela que je veux me raccrocher » (Julien Green, *Varouna*, cité, p. 810). Nous retrouvons dans sa plainte la sensation d'un temps double, qui engluie et anéantit l'être et ses aspirations, ainsi que la déception commune à tous les « ennuyés ».

pensée de tout ce qu'il pourrait faire, il est soudain pris de découragement. Voilà pourquoi – nous le verrons plus tard – il tente de combler le vide de sa vie par des tâches ménagères, des occupations dans lesquelles il ne connaît aucun plaisir, ou par des habitudes lassantes. Lorsqu'il est ainsi dépourvu de but, le temps l'englué dans sa vanité et il ressent le désespoir face à une vie que rien ne peut ébranler. Tel est le cas de la vie à Mont-Cinère qui – après l'arrivée de Mrs. Elliot – avait « pris son aspect définitif. Mrs. Elliot ne sortait plus de sa chambre et sa petite-fille lui rendait visite à des heures irrégulières que l'habitude fixait peu à peu »¹²³⁷. Voilà le leitmotiv obsédant de l'événement transformé en habitude sous l'impulsion de l'ennui. La vie se fige alors même que la nouveauté pourrait apporter un peu de fraîcheur dans des vies qui se détruisent peu à peu. Les personnages sont résignés et aveugles ; seul l'éclatement d'une passion est assez violent pour mettre à mal – au début du moins – la vie figée qu'ils n'ont pas conscience de vivre. Parce que leur vie est pauvre, sans actions ni de passions, les « ennuyés » perdent tout but et sont dépeints dans leur attente. Aussi Hedwige s'imaginait-elle l'objet de son « amour » dans sa chambre et y jette-t-elle un regard vide : « Pendant un long moment, elle demeura immobile et les mains croisées sur la poitrine, tout entière à la contemplation de cette image tyrannique »¹²³⁸. Le même regard caractérise ces enfermés, dont Ulrique qui, entrant dans la chambre de Jean, ne comprend pas sa vie entière :

C'est qu'elle s'ennuie et que cela l'amuse parfois de déranger cet homme qui ne lui fait pas l'ombre d'un compliment. Sous le prétexte de lui emprunter un livre, Ulrique tourne autour de lui et promène dans cette chambre nue un regard à la fois méprisant et curieux.

¹²³⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 98. De même, après la scène où Éliane révèle sa vraie personnalité, tout rend désespérément dans l'ordre, révélant l'impossibilité d'un bouleversement : « Dans le silence de la nuit, l'horloge d'une église voisine qui sonnait la demie la rassura ; il fallait réveiller Henriette ou la prendre dans ses bras, et, comme autrefois, la porter à sa chambre, la déshabiller, la mettre au lit, continuer la série des gestes raisonnables qui font qu'une vie garde son équilibre, quels que soient les chancelléments de la volonté. « Rien ne change, murmura-t-elle, rien ne peut changer. » Elle-même allait se coucher pour dormir, et le lendemain au petit-déjeuner, Philippe lui lirait les nouvelles du journal, comme d'habitude, trop heureux de recevoir à nouveau l'hommage d'un regard implorant. Pas la moindre allusion ne serait faite à la scène de l'avant-veille, ni même à la lettre absurde qu'elle lui avait envoyée, cela, elle le savait, elle en était sûre ; il éluderait toute explication pénible, tout ce qui pourrait troubler son repas, cette espèce de confort moral qui lui tenait à cœur. Quant à elle, vaincue par le silence et la bonhomie glaciale de Philippe, elle se soumettait, elle regrettait tout, sa rébellion, sa fuite, ses paroles de colère, ses mauvaises pensées, ses désirs, ses impuretés ; elle était déjà battue, elle était lasse, elle voulait dormir » (Julien Green, *Épaves*, cité, pp. 157-158). L'individu n'a plus qu'à capituler au nom de l'ordre et du confort de son existence. Capituler équivaut à tirer un trait sur toute individualité, comme l'indique, entre autres, le désir de dormir d'Éliane, de s'abandonner au néant. Mais l'ordre n'est qu'illusoire et bancal : chacun travaille à effacer tout souvenir du bouleversement vécu et il est probable que les bouleversements demeurent intérieurs. « Avec une patience de fourmis travaillant sur les ruines de leur demeure bouleversée, ils rétablirent un ordre fictif et déployèrent pour cela toute la bonne humeur dont ils se sentaient capables » (*Ibid.*, p. 180).

¹²³⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 234.

Vivre dans un tel inconfort, à l'écart du monde, cela la passe, mais comme elle ne s'abaisserait jamais à réfléchir sur ce qu'elle ne comprend pas, elle conclut simplement que ce vieux garçon est fou, d'une folie plutôt ennuyeuse¹²³⁹.

Oisive parce que riche, Ulrique ne peut que faire l'expérience de l'ennui et promener sur son monde des yeux désenchantés, qui ont perdu leur capacité à s'émerveiller parce que côtoyant des décors splendides mais vides et impersonnels. Dans sa confession, Jean évoque le décor figé qu'il a sous les yeux, et qui contraste avec ce « grand édifice qui va crouler »¹²⁴⁰ et qui peut symboliser le caractère explosif du secret qu'il dévoile à Hedwige : « Un profond silence entoure cette maison où tout dort. Au jardin, pas une feuille ne bouge. C'est le moment où la vie paraît le plus triste à ceux qui n'ont plus d'espoir, c'est l'heure du néant »¹²⁴¹. Le silence, qui entoure la maison d'une enveloppe cristallisante, semble représenter l'indifférence des habitants de la maison. Il fait naître chez Jean une impression de solitude qui n'est pas négligeable car il l'éloigne encore plus des autres ; dans un sens, il est identique au silence¹²⁴² qu'opposent les personnages à Hedwige. En effet, Jean se débat contre un aveu qui lui coûte de faire, tandis qu'Hedwige se voit refuser une vérité qui pourtant la libèrerait de ses illusions, au même titre que Jean. Même constat sur la nature, qui reflète le néant d'une vie qui a perdu tout espoir quant à la bonté humaine et à sa propre identité puisqu'il ne se retrouve plus dans ses idées de pureté, et se fait le triste représentant de la « honte de l'antiquité »¹²⁴³. Leur vie, à tous les deux, est figée par la parole qui ne peut ou ne doit pas se libérer et qui entache leur existence entière en même temps qu'elle accentue « l'hypocrisie de la société qui les pousse l'un et l'autre au suicide »¹²⁴⁴.

De même dans la villa des Charmes. Dès les premières pages, le lecteur perçoit l'immuabilité d'une vie qui s'étiole sans l'ombre d'une possibilité :

Un profond silence régna dans le salon, ce silence qui semble accompagner la chaleur des jours d'été aussi naturellement que la lumière. Sur les lattes du parquet frotté à outrance, un rayon de soleil jetait un trait de métal, entre deux tapis de reps cramoi. Des mouches

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 200.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 279.

¹²⁴¹ *Ibid.*.

¹²⁴² « Hedwige, cette fille entourée de silence, du silence de ceux qui pourraient lui dire la vérité et qui ne veulent pas, cela m'a paru vrai », écrit l'auteur dans son *Journal* le 25 mars 1955 (Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, p. 1396). Le silence reflète donc l'ignorance du personnage quant à tout ce qui touche au domaine sexuel, comme l'auteur en somme, mais aussi la frustration amoureuse.

¹²⁴³ Julien Green, *Terre lointaine*, cité, p. 1074 : « « *Gentlemen*, il me paraît inutile de déguiser le sens de ce passage : nous nous trouvons ici devant la honte de l'antiquité, je veux dire l'amour des garçons (*boy-love*). » [...] La honte de l'antiquité, je la portais donc en moi seul ».

¹²⁴⁴ *Notice de Le Malfaiteur*, p. 1604.

voletaient sans bruit devant la fenêtre. On entendit le son d'une eau qui montait dans un vase. Au bout d'une minute la porte s'ouvrit de nouveau¹²⁴⁵.

Outre l'image évidente de l'incommunicabilité due à la haine, à l'indifférence, et au manque de sujets de discussion dû à la vie ennuyeuse de province¹²⁴⁶, le silence représente l'étouffement d'une existence qui s'est résignée face à la pesanteur des gestes quotidiens. Le quotidien a en effet pris le dessus sur la vie des habitants de la villa qui n'ont plus qu'à trouver des moyens futiles pour combler le néant inscrit en eux. L'ennui semble découler d'une existence sans éclats, dont l'étroitesse d'esprit des habitants est à l'image de la propreté virginale des lieux. Tout ce qui s'éloigne de l'ordre fixé provoque des défoulements de colère : le sol est non plus nettoyé mais frotté, récuré « à outrance », tandis que la disposition parallèle des meubles est mise en valeur – de façon ironique – par le rayon de soleil qui crée un reflet de miroir¹²⁴⁷ et qui évoque *Sun in an Empty Room* d'Edward Hopper. De même, Adrienne tend avidement l'oreille à la recherche de quelque bruit venant rompre sa solitude et le figement du décor¹²⁴⁸ :

Au loin une voiture passait sur la route nationale, mais ce bruit lointain diminuait rapidement. Plus loin encore, des chiens aboyaient. Elle tendait l'oreille à ces sons avec avidité. Il était vraiment insupportable, le silence de cette rue. On eût dit que les gens n'y venaient point, par crainte de déranger cette espèce d'immobilité affreuse qui pesait sur cette partie de la ville¹²⁴⁹.

¹²⁴⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 289.

¹²⁴⁶ Charles Baudelaire en donne une image probante dans sa critique sur *Madame Bovary* de Flaubert : « Quel est le terrain de sottise, le milieu le plus stupide, le plus productif en absurdités, le plus abondant en imbéciles intolérants ? La province. Quels y sont les acteurs les plus insupportables ? Les petites gens qui s'agitent dans de petites fonctions dont l'exercice fausse leurs idées » (Charles Baudelaire, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 76-86, p. 80).

¹²⁴⁷ De même dans *Si j'étais vous...* : « Un rayon de soleil glissa à travers une fente des volets et l'ouverture au sommet des rideaux pour tomber dans la pièce qu'il coupa en deux, et ce long trait de lumière immobile rendit plus profondes la tristesse et l'indéfinissable *solitude* qui régnaient entre ces murs » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 910). Miroir de l'étroitesse de leur destinée et d'une solitude exécrable, l'image du soleil coupant en deux une pièce accentue l'impression du figement de toute chose.

¹²⁴⁸ Philippe et Eliane ressentent eux aussi un écoeurement face à l'immuabilité d'un décor où tout est d'une absolue perfection et d'un ordre insupportable, provoquant la sensation de leur étrangeté au monde, mais aussi, à eux-mêmes : « Et tout d'un coup, les nuances délicates des velours et des soies se muaient en couleurs éclatantes qui lui crevaient les yeux » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 13) ; « Mais dans la lumière crue et dure de l'enseigne, rien de cela paraissait beau, ni précieux. Au contraire, tout devenait futile ou médiocre, et subitement s'enlaidissait » (*Ibid.*, p. 15) ; « Ces meubles, ces couleurs, pourquoi tout cela semblait-il odieux tout à coup ? Il avait pourtant connu le bonheur dans cette pièce, et le calme, la tranquillité du cœur, pendant des années. Comme s'il étouffait, il se jeta sur les rideaux, les tira violemment, ouvrit la fenêtre, puis les volets ; ce fut alors qu'il décida de sortir » (*Ibid.*, p. 22) ou encore : « ... un univers qu'il croyait immuable lui apparaissait maintenant comme un triste et fragile décor soutenu et menacé à la fois par son antiquité et d'immémoriales conventions. Ce qui durait depuis mille ans pouvait durer mille ans encore. Dans mille ans, comme cette nuit, il y aurait, sur un pont jeté par-dessus ce fleuve, un être devenu presque étranger à lui-même et qui, se penchant sur le cours rapide d'une eau noire, regretterait peut-être un âge primitif où l'instinct parlait encore au cœur des hommes », (*Ibid.*, p. 23).

¹²⁴⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 330.

La solitude de la jeune fille est mise en valeur par l'expression de la distance (« au loin », « lointain », « plus loin ») et qui révèle son besoin de réconfort. Sa solitude semble impossible à rompre : la villa devient une frontière, que personne ne peut franchir. De plus, la chaleur étouffe le personnage, et cet étouffement est mis en valeur par les sonorités : les allitérations labiales, en [b] ou [p] (« bruit », « passait », « aboyèrent », « insupportable », ou, entre autre, « pesait ») créent une image d'enserrement tandis que les fricatives alvéolaires en [s] (« passait », « nationale », « ces sons », « insupportable » « silence », « cette », ou bien « espèce ») créent un sifflement qui évoque l'enchantement étrange de certaines choses. Le jugement d'Adrienne, placé au centre de la description du décor nocturne, produit une rupture de rythme par la reprise du sujet par le pronom démonstratif « cette » en fin de phrase. Le ralentissement du mouvement vital est comme un écho au décor qu'elle contemple, un décor qui a perdu toute humanité, et qui est aussi aride que la jeune-fille. L'enchantement qui semble naître de l'étrangéité d'un décor plongé dans le silence annonce l'importance d'un moment grave pour Adrienne. « Un silence profond pesait sur la rue. Les oiseaux s'étaient tus. Tout paraissait immobile et muet pour toujours comme sous la force d'un enchantement »¹²⁵⁰. Les phrases courtes, l'idée d'évanouissement de la vie traduisent l'importance démesurée accordée aux actes insignifiants, tandis que l'image de l'enchantement indique que la jeune fille doit se soumettre avec docilité aux faits sans tenter d'en modifier l'arrangement. Par ailleurs, le silence entre les deux sœurs est l'image évidente de leur étrangéité l'une pour l'autre :

Sa sœur était debout, le visage attentif ; elle s'appuyait à la cheminée et vit Adrienne dans la glace qui reflétait la porte du fond. Un long moment passa en silence. Adrienne posa le sécateur sur le guéridon et regarda les géraniums qui ornaient ce meuble ; du doigt elle fit tomber les pétales que la chaleur avait brunis et, cette occupation terminée, demeura immobile¹²⁵¹.

Aucun lien n'est visible entre Adrienne et Germaine, aucun contact direct comme le montre le reflet d'Adrienne dans le miroir que Germaine observe de sa place. L'attente qui est le fondement de l'ennui se note encore ici : les personnages ne savent ni que se dire ni que faire et n'ont pour seule solution – frustrante – que d'attendre que le temps passe. Les deux personnages sont las, insatisfaits de leur vie, dégoûtés de tout, et ces symptômes de l'ennui ont à voir avec leur perception du temps. En effet, selon Christophe Granger, « lassitude, insatisfaction, langueur, sentiment de vide : l'ennui est un

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 410.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 328.

phénomène lié à un temps et à un espace précis ; il prend racine dans l'expérience désaccordée du monde, ou plus exactement dans la présence contrariée à ce qui se joue, dans la discordance qui s'introduit entre le présent vécu et celui escompté »¹²⁵². La difficulté d'être au monde pour le personnage ennuyé révèle l'écart entre ses désirs et ce qu'il vit réellement. Le voilà indifférent à tout, promenant un regard étranger sur les décors et les personnes parce qu'ils sont trop vus, bien trop connus, pour y découvrir un aspect inexploré qui le détournerait de son ennui. L'être ennuyé n'adhère plus à rien parce que tout est « trop » ou « pas assez », provoqué ainsi par un temps qui fige les êtres et les choses dans une attente insupportable. Mais l'attente est aussi responsable de l'ennui : le futur vide le présent de toute valeur, de toute jouissance possible car l'espoir que quelque chose arrive, que le futur soit plus riche, plus satisfaisant ôte au présent sa saveur. C'est l'analyse de Vladimir Jankélévitch¹²⁵³, qui considère ainsi que l'ennui se vit surtout au présent. Les gestes des personnages ne sont justifiés que par la recherche d'une délivrance face au vide dont sont caractérisées les journées : « Quand nous réussissons à rester en permanence occupés, le temps disparaît en tant que tel au profit de ce qui le remplit »¹²⁵⁴, écrit Lars Fr. H. Svendsen. Ce qui rend le temps vide, propre à provoquer l'ennui, est donc

¹²⁵² Christophe Granger, « Deux siècles d'ennui », in *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIX^e – XX^e siècle)*, Pascale Goestchel, Christophe Granger, Nathalie Richard, Sylvain Venayre (éds.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, 317 pages, p. 10. En est un exemple Philippe d'Épaves : « Pour Philippe, aucun moment n'était difficile à passer comme celui-là. Jamais, en effet, on ne lui faisait plus durement sentir son inutilité que dans ces discours où pas une fois il n'avait pris part depuis qu'il occupait le fauteuil de son père. Il était arrivé que, avec une déférence ironique, on lui demandait son avis, mais devant sa gêne et ses balbutiements, l'habitude avait été prise de le laisser en paix. Maintenant si, par hasard, il toussait ou déplaçait son fauteuil, des regards surpris se tournaient de son côté pour constater sa présence. Ce soir-là, pendant quelques minutes, il éprouva l'envie de lutter avec ces gens, le timide besoin de s'affirmer à leurs yeux, de prononcer une phrase pertinente. Était-ce si difficile de saisir quelques mots au vol, de les répéter au moment opportun avec les modifications nécessaires ? Il essaierait. » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 89) ; « Un désir extraordinaire le prenait de parler à son tour, de parler enfin puisque dans l'esprit de ces hommes il fallait parler pour exister » (*Ibid.*, p. 91). Le personnage a l'impression que le présent se joue sans lui et ne peut ainsi qu'en retirer l'impression de ne pas être au monde.

¹²⁵³ « L'ennui, par contre, est vécu plutôt au présent : certes l'ennui se réduit souvent à la crainte de s'ennuyer, et cette appréhension, qui fait tout notre ennui, est incontestablement braquée vers le futur ; néanmoins le temps privilégié de l'ennui est bien ce présent de l'expectative qu'un avenir trop éloigné, trop impatiemment attendu a vidé par avance de toute sa valeur : dans cette maladie l'avenir déprécie rétroactivement l'heure présente, alors qu'il devrait l'éclairer de sa lumière » (Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Editions Montaigne, 1963, 222 pages, p. 7). Le confirme Pierre Sansot : « L'ennui nous guettait parce que nous avions des problèmes avec le temps, avec un présent qui s'effiloçait ou qui se répétait, avec un avenir privé de consistance » (Pierre Sansot, « D'une géographie à une posologie de l'ennui », in *L'ennui, féconde mélancolie*, Didier Nordon (éd.), Paris, Éditions Autrement, Coll. « Mutations », 1998, n°175, 198 pages, p. 30). L'avenir semble en effet impensable pour les personnages greeniens. S'ils s'engluent dans le présent, le futur n'a pas lieu d'être pour eux car ils projettent leurs erreurs passés sur celui-ci, tels Adrienne dont la situation est identique après le parricide, Emily qui – après avoir tant espéré la possession de la demeure, s'être mariée – n'est pas capable d'en être maîtresse, ou encore Hedwige qui ne parvient à porter un regard lucide sur la réalité. La faute vient d'eux, d'où l'impossibilité de changement de leur vie.

¹²⁵⁴ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 170.

la relation du personnage avec ce temps, sa perception, mais aussi avec ce qui l'entoure : n'a-t-on pas l'impression que le temps se fige lorsqu'Adrienne est en compagnie de sa sœur ou de son père, alors que seule – observant la façade de la villa au pavillon blanc – les instants coulent sans retenue ? Le sens que le personnage donne à l'acte a son importance car c'est grâce au sens qu'il s'implique et donc que l'ennui n'a pas sa raison d'être. S'il avait un but, un de ceux qui donnent tout son sens à la vie, le personnage connaîtrait rarement cet ennui dont il n'arrive à se séparer. Ce ne sont que de petits événements qui prennent la place de ces buts, et qui sont aussi responsables de l'allongement du temps. Aussi, Hedwige, par exemple, cherche désespérément comment remplir l'inanité du temps pour en venir à bout : « Elle [...] se mit à errer sans but dans la maison. La vie passait. C'était le plus important. Que la vie passât jusqu'au moment où la jeune fille verrait Gaston Dolange... »¹²⁵⁵, espérant enfin connaître un bonheur tant désiré. De même avec Germaine et Adrienne attendant impatiemment que le père Mesurat ne parte pour qu'elles puissent se liguer contre lui et préparer le départ de l'aînée, départ qui curieusement ne peut être différé alors même que Germaine s'est satisfaite de son sort pendant de nombreuses années. Le temps qui se fige entraîne avec lui l'inaction d'un personnage résigné à vivre dans l'attente et néanmoins incapable d'agir de façon sage et réfléchie. Il est seulement capable d'émettre de nombreuses plaintes, qui le laissent dans un désespoir profond face à son impuissance. Aussi Adrienne, s'abimant dans la contemplation du ciel, note-t-elle combien sa vie est cristallisée :

Elle réfléchit que ces différents aspects du ciel étaient les seuls changements qu'elle observait dans le paysage qu'elle avait sous les yeux. Les tilleuls de la villa Louise demeuraient à peu près les mêmes, les géraniums roses et rouges repoussaient docilement avec leurs larges feuilles cotonneuses. Elle pencha un peu la tête et aperçut l'arbre flexible qui inclinait doucement ses branches par-dessus le toit du pavillon blanc. Sa poitrine se gonfla. Rien ne changeait dans sa vie¹²⁵⁶.

La prise de conscience de la paralysie que subit sa vie est encore plus forte en contemplant la nature : en effet, c'est avec un sentiment de peine qu'Adrienne s'en rend compte en observant la nature autour d'elle. « S'ennuyer entraîne une invisible métamorphose de la scène, toujours « la même », « pareille », identique à elle-même, et

¹²⁵⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 391.

¹²⁵⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 329. Quant à Philippe, lisant le journal, il se sent exclu du temps et incapable de voir une quelconque nouveauté dans le présent : « De mauvaises nouvelles s'épalaient en lettres grasses dans les colonnes de droite et de gauche, incidents de frontières, grèves, menaces de troubles. Il bâilla ; depuis dix ans c'était la même chose, et rien n'arrivait » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 111).

c'est bien le problème »¹²⁵⁷. La nature vit, les géraniums poussent, l'arbre prend quasiment une apparence humaine et penche doucement par-dessus le pavillon blanc, alors qu'à l'intérieur tout est figé, tout assume la même apparence quelle que soit la période de l'année. Le temps n'a plus un déroulement chronologique mais cyclique¹²⁵⁸ et Adrienne est emprisonnée à l'intérieur de ce cercle temporel vicié. Cette renaissance de la nature s'oppose donc à une sorte de mort ancrée en Adrienne. « Comme tout changeait peu ! »¹²⁵⁹ semble être la phrase leitmotiv du roman et de tous les « ennuyés ». En effet, la situation empire peu à peu, et Adrienne ne fait plus corps avec elle-même : « Adrienne eut l'impression qu'elle était ramenée un mois en arrière. Elle fut presque choquée de voir à quel point les choses avaient peu changé, comme si elle se fût attendue à un spectacle différent ; et aussitôt elle reconnut en elle la langueur qu'elle éprouvait il y avait un mois, à cette même place, cette espèce de ralentissement de la vie dans son être »¹²⁶⁰. Même d'une violence inouïe, l'acte ne trouve plus de retentissement dans la vie d'Adrienne, alors même que quelque temps auparavant l'événement exceptionnel devenait une habitude. Ainsi, la jeune fille se défait des chaînes de la réalité, ce qui n'empêche pas qu'elle se rende compte de l'aggravation de son rapport à l'existence. La langueur s'est transformée en ralentissement vital et comme chez tout personnage ennuyé, on constate chez elle « la disparité entre [...] le temps intérieur et le temps extérieur [qui] donne au texte greenien, non seulement un rythme saccadé, mais une allure syncopée »¹²⁶¹. Le lien que tente d'établir le personnage entre ces deux mondes, intérieur et extérieur, est vain et le conforte dans sa sensation d'étrangéité au monde. Aussi, le personnage promène avec lui un ennui

¹²⁵⁷ Véronique Nahoum-Grappe, *L'Ennui ordinaire - Essai de phénoménologie sociale*, cité, p. 8.

¹²⁵⁸ Annette Tamuly écrit que « le temps greenien est moins un simple déroulement chronologique qu'un temps condensé, ramassé sur lui-même, où le passé préfigure l'avenir, mais où celui-ci, à son tour, ne prend son sens que rattaché à un passé dont il est issu » (Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 209). Il semble néanmoins que l'avenir soit plus qu'inexistant, de par un temps présent qui s'étire longuement sans jamais finir. Même si des signes matériels, tels qu'un simple réveil (le réveil de M. Vasseur, par exemple, « emplissait le silence d'un bruit terne et creux qui avait quelque chose d'inexorable, comme le pas d'un voyageur résolu à atteindre son but » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 392)), rappelle au personnage que les minutes passent, le lecteur a l'impression que ces mêmes personnages, qui attendent leur bonheur, ne savent se créer un futur. Car eux seuls peuvent changer le cours de leur vie, faire que le présent évolue. L'exemple montre bien, d'ailleurs, que le temps est vide : les adjectifs « terne » et « creux » indiquent respectivement une vie sans relief et une existence sur laquelle l'ennui a pris le pas, puisque les personnages ne savent pas comment l'employer. Cette inexistence du futur est aussi mentale : les personnages peinent à imaginer un futur qui diffère, n'ayant jamais vécu qu'un long présent : « L'imagination de Fabien avait beau s'évertuer, elle n'arrivait pas à concevoir un tableau de l'avenir qui différerait du présent. 'Il ne m'arrive jamais rien, pensa-t-il. Cela ne fait pas une vie. Encore moins une jeunesse' » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 846).

¹²⁵⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 450.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 410.

¹²⁶¹ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 203.

qui fait partie de son ombre et qui l'emprisonne¹²⁶². Tous les personnages greeniens sont, en effet, désintéressés par un milieu qu'ils ont toujours connu et qui les laisse indifférents et ennuyés. « Par conséquent, délaissés, sans intérêt aucun pour [les] occuper, [leur] conscience du passage du temps s'aiguise et [ils] ont l'impression que le temps se met à trainer... »¹²⁶³. En voyage, Adrienne a la sensation que le temps s'est arrêté et qu'elle est seule au monde dans un décor hostile et insensible¹²⁶⁴ :

Le cocher arrêta son cheval devant l'église. Après le fracas des roues sur les pierres, le silence qui succédait parut étrange et presque désagréable à la jeune fille. Elle descendit. C'était l'heure du déjeuner et il n'y avait personne dans les rues. Comme elle payait le cocher, elle entendit le cri d'un coq dans une cour et, sans qu'elle sût pourquoi, elle en eut le cœur serré de tristesse¹²⁶⁵.

Même l'église, qui véhicule normalement tout un réseau de symboles positifs, est témoin de la solitude d'Adrienne et participe à sa sensation de tristesse diffuse. Indifférente, l'église n'offre pas la protection et le refuge dont la jeune fille a besoin et le cri du coq (qui rappelle le passage biblique où Pierre renie Jésus par trois fois) est une image d'une ironie amère. Adrienne ne connaîtra pas de jours nouveaux (malgré le parricide – qui peut être considéré un reniement de la famille) et ses deux séjours loin de La Tour-l'Évêque. Le silence est en outre la représentation de la solitude humaine dans

¹²⁶² Brian T. Fitch écrit à propos du temps qu'il est « comme le symbole de l'emprisonnement de l'homme dans le monde extérieur. Par son lent mais inexorable écoulement, il pèse sur les héros, parce qu'il est identifié au déroulement monotone et machinal des menus événements de la vie quotidienne » (Brian T. Fitch (éd.), *Configuration critique de Julien Green*, Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Minard, 1966, coll. « Revue des Lettres Modernes », n° 10, 189 pages, p. 112). Flavia Vernescu d'ajouter : « On se sent prisonnier du temps comme on l'est de l'espace. Cela se traduit par la monotonie, l'habitude et l'ennui qui écrasent le héros greenien... » (Flavia Vernescu, *Clivage et intégration du Moi chez Julien Green*, cité, p. 19). Le temps est en effet un constituant essentiel de l'ennui, puisqu'il est aussi bien cause que conséquence de celui-ci. L'expérience qu'en ont les personnages ne peut être que déracinante car d'une part le temps se déforme dans une matière « flasque », pour reprendre une idée sartrienne, qui les englut dans une intemporalité nauséuse, tandis que d'autre part le temps se désintègre pour ne dévoiler que la sensation insolite du dédoublement du personnage et des choses, tous deux ressortant momentanément différents de cet instant. Le problème des personnages est qu'ils ne parviennent pas à contrôler ce temps, à s'y ancrer – de même dans l'espace – et ainsi, leur seule réaction est justement l'immobilité. Celle-ci est une réification de l'être, car les choses n'opposent aucune prise au temps.

¹²⁶³ Brian T. Fitch (éd.), *Configuration critique de Julien Green*, cité, p. 113.

¹²⁶⁴ La nature aussi reflète la même insensibilité : « Une brise fraîche soufflait, mais les blés chargés d'eau demeuraient immobiles ; seule, l'herbe courte des fossés se creusait et se divisait, sous le vent, semblable à des cheveux où des mains invisibles auraient couru. Un profond silence s'étendait sur la campagne déserte » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 432-433). Les blés alourdis par l'eau de pluie reflètent l'immobilité du décor qui s'imprime sur Adrienne, tandis que la brise semble exhorter cette étrangère au monde à quitter le village. De plus, l'étrangeté du décor est suggérée par la comparaison de l'herbe à des cheveux, dont on sait qu'ils sont un symbole souvent maléfique chez Green, par leur capacité à susciter le désir, la sensualité, mais aussi la mort (en témoigne par exemple la satisfaction de Guéret lorsqu'il frappe Angèle et qu'il prend plaisir à sentir « la fraîcheur et le poids de ces tresses » ou à voir « la chevelure de la malheureuse [qui] se déroul[e], lourde et noire », Julien Green, *Léviathan*, cité, pp. 579-814, pp. 668 et 681). Tout n'est que mort dans un espace devenu inhumain, impropre à la vie par son figement.

¹²⁶⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 426.

laquelle elle est enfermée, comme s'il s'agissait d'une coquille dont elle n'arrive pas à sortir ou d'une métamorphose impossible : la jeune fille semble incapable de « grandir » et de se détacher de son asservissement à l'autorité paternelle. Même morte, elle continue à respecter son style de vie et ses habitudes. Bien que désert, le village résonne de bruits sourds et sifflants que traduisent les allitérations¹²⁶⁶, reflets des émotions de la jeune fille. L'alternance de l'uvulaire [r] et de la vélaire [k] avec les fricatives alvéolaires en [s] donnent l'impression d'un village enchanté, proie de quelque envoûtement qui lui confère un mystère incertain et une inhumanité probante. « La force d'un enchantement »¹²⁶⁷ rencontré auparavant se manifeste encore une fois et se prolonge par l'impression que « ce vieux village l'attendait et qu'il l'avait attirée à lui par de secrets et puissants sortilèges »¹²⁶⁸. On comprend bien combien Adrienne est soumise à son destin et ne se rebelle pas. Elle se laisse aller, se fige dans l'instant présent, attitude qui correspond à sa complaisance à se laisser dominer et enfermer. L'existence d'Ariane est tout autant représentative du figement qui enserre la vie des personnages : en effet, « au cœur d'une ville qui élevait au ciel sa rumeur géante, la maison restait silencieuse, cernée au midi par une cour, au nord par de longs jardins. « Quand on entre chez vous, on est dans un autre monde », disait-on à Ariane »¹²⁶⁹. Le temps ne semble avoir aucune prise dans un décor soumis au repli du personnage dont les frontières intérieures le contaminent : le temps n'est plus considéré dans son déroulement mais dans sa lenteur, dans sa capacité à emprisonner le personnage dans la toile du passé. La continuité temporelle est rompue, au profit d'une temporalité vide. Le décor se transforme alors en espace intérieur, aussi tenu que ne l'est sa pensée : « D'une pièce à l'autre, elle allait d'un long pas silencieux et prudent, car elle avait toujours des doutes sur la solidité du plancher, et, s'étant promenée ainsi quelques minutes, elle s'asseyait dans son fauteuil, pour réfléchir, se disait-elle. Malheureusement elle ne savait pas réfléchir. Sa pensée voletait comme un oiseau entre

¹²⁶⁶ Julien Green, étudiant l'hébreu pour pallier aux différentes traductions de l'Ancien Testament, remarque de son auteur biblique que c'est « sa langue » (« Jamais un poète d'Israël n'a résisté au plaisir de l'allitération ; c'est pour lui une façon souveraine de traduire la colère, l'indignation, la joie ou la frayeur ; d'une certaine manière, on pourrait dire que l'allitération est sa langue. Avec une virtuosité dont les meilleures traductions françaises ne peuvent donner une idée, il multiplie les sifflantes et met en jeu le registre grandiose des gutturales », Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, 20 septembre 1936, p. 409). Il n'est à point douter que c'est aussi sa langue. Les allitérations prennent toute leur force de la sensibilité musicale et linguistique de Julien Green et suggèrent une écriture loin d'être désincarnée, toute en émotion.

¹²⁶⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 410.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 427.

¹²⁶⁹ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 608.

quatre murs »¹²⁷⁰. Signe de l'intériorité d'Ariane, le décor se meut et devient une sorte de cage dorée où le personnage tente – en vain – de récupérer ses souvenirs d'antan qui l'aident à annihiler l'angoisse du temps présent. Les retours constants au passé figent le cours du présent et donnent conscience au personnage féminin de la rupture qu'a provoqué son attitude face à un Marcel amoureux, et ainsi, pire que changé, « arrêté »¹²⁷¹ le cours de sa vie. Ses doutes sur la solidité du plancher symbolisent la précarité de telles images mentales qui n'existent que grâce à la présence ambiguë et ambivalente d'Émile. Le risque est alors que le présent s'écroule et cède dans sa confrontation avec le passé, confrontation d'où ne sortent que frustration et douleur. L'« aspect de tranquillité d'autrefois »¹²⁷² qui naît de la contemplation de la ville est une image illusoire du présent. La monotonie de son existence contraste avec les images mentales du passé que le personnage veut faire revivre. Elle s'aperçoit avec douleur et une révolte latente que ces images passés sont désormais à enterrer pour prétendre au bonheur. Aussi, le temps présent se fige pour souligner cruellement son inanité. Dans l'ennui, la vie est déjà accomplie au passé, et se traîne au présent, tandis que l'avenir ne semble pas avoir lieu d'être¹²⁷³. De même avec Louise. Le collège de Chanteleu où elle se retrouve enfermée, porte sur sa façade une immuabilité qui laisse à entendre qu'il est une demeure parfaite pour qui veut que l'existence se fige : « Avec ses hautes croisées encadrées de pierre blanche, ces façades gardaient dans un siècle en déroute un air de noble impassibilité. On eût dit, à les voir, que le temps demeurerait là parfaitement immobile et que le désordre en était exclu à jamais »¹²⁷⁴. Hors du temps, le collège est propre à provoquer l'ennui : il est le digne représentant d'un temps qui ne connaît pas de frontière, où passé, présent et futur sont « un grand tout indéfini », tandis que son appel à l'ordre indique que la monotonie y a sa place. La tranquillité qui y règne est un piège qui enferme encore plus le jeune personnage et s'assure de son infériorité et de son impuissance à se rebeller puisque le piège est latent. « Tout semblait immobile à jamais »¹²⁷⁵, pense Élisabeth en parcourant la

¹²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 608-609.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 609.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 608.

¹²⁷³ Michel Raimond dans *Le roman*, analyse *Madame Bovary* de Flaubert, dans le jeu temporel qui consiste à « montrer au passé des personnages qui ont un avenir » (Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989, coll. « Cursus », 192 pages, p. 147). Dans son ennui, Emma s'est néanmoins construite au passé, et si son présent est monotone, elle est sans cesse tournée vers l'avenir. Les personnages greeniens n'ont pas même cette perspective du fait de leur inadaptation sociale et de leur incapacité à agir ; leurs actes censés s'assurer un futur sont vains et les éloignent sans cesse de toute durée. Voilà pourquoi l'ennui est à considérer comme un figement temporel qui annihile le devenir du personnage.

¹²⁷⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 433.

¹²⁷⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 437.

ville déserte en pleine nuit : la vie semble s'être retirée, figeant un décor dans lequel le personnage fait l'expérience de son extranéité au monde et de son étrangeté. Il est sur terre mais démuné, il sent encore plus pesante l'impression de sa facticité qui l'angoisse plus que tout. Affronter un décor qui se transforme, un temps qui ne soit pas cristallisé dans une pesante monotonie permettrait au personnage de se forger une expérience personnelle, d'appréhender l'existence dans sa richesse. Or, si l'espace et le temps ont l'identique comme seule caractéristique, qui isole le protagoniste dans une cruelle indifférence, ce dernier ne peut que manquer d'implication, incapable de se reconnaître dans ce qui l'entoure. Voilà pourquoi Élisabeth, comme tous les personnages, s'ennuient. « Elle s'ennuyait »¹²⁷⁶ : l'affirmation tombe, dure, dans un désert qui reflète évidemment leur mal-être intérieur. L'uniformité de l'espace donne un aperçu de celle qui entache le Moi du personnage. Les objets, les arbres, les êtres sont dissous dans une monotonie qui les engluie et annihile l'intérêt que pourrait revêtir l'existence. Parfois, le personnage a néanmoins l'impression que si tout est figé autour de lui, il n'a plus sa place dans son décor car il a changé et se sent étranger au monde. Tel est le cas d'Hedwige qui a eu l'intuition et la peur de la vérité sur Gaston Dolange :

La pensée lui vint, devant son visage figé par une sorte d'étonnement douloureux, que la personne qu'elle voyait dans la glace n'était pas celle qu'elle y avait vue la veille. Quelque chose d'extraordinaire s'était passé. Pourtant, tout demeurait à sa place : les volants de la coiffeuse, les flacons, les brosses, mais elle n'était plus la même : la jeune fille qu'elle regardait et qui la regardait si attentivement, devenait une étrangère. C'était peut-être à cause de cela qu'elles se considéraient sans rien dire, toutes les deux, mais au bout d'un moment elles ouvrirent la bouche et dirent tout haut : « C'est fini. » La phrase tomba dans un profond silence. [...] Rien n'avait changé pourtant : ce grondement sourd des voitures, Hedwige le connaissait bien, de même que la lumière du soleil sur les pierres inégales et sur le tronc du tilleul, mais depuis une heure, tout prenait un aspect nouveau, terrible¹²⁷⁷.

C'est alors que – étranger dans un décor pourtant bien trop connu – le personnage se dédouble et ne se reconnaît plus, incapable de faire le lien entre son existence et son décor. Si celui-ci lui paraît figé, en attente de quelque chose, sa propre personne devient floue et sans justification. Hedwige – face à un décor pourtant tellement connu qu'il en provoque une nausée – atteint une autre conscience d'elle-même. Ce dédoublement, débouchant sur la folie pour de nombreux personnages, ouvre sur une autre réalité. Alors que la réalité bien trop connue provoque le regard désabusé du personnage, lassé de ne découvrir un peu de nouveauté et déçu de ne rien trouver de quoi exciter sa tendance à la

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 500.

¹²⁷⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 352.

rêverie, un voile inconnu recouvre les choses jusqu'à exclure le personnage. S'il croyait, dans son ennui, avoir bien trop saisi la réalité, à présent il se rend compte que le réel qu'il croit connaître est en réalité insaisissable. Pourtant, le personnage ne peut se construire sans un rapport avec la réalité, quel qu'il soit. Dans son non-rapport avec ce qui l'entoure, le personnage ressent intuitivement l'absurdité de son existence qui est un vide total. René-Marill Albérès écrit à ce sujet que « cette absurdité foncière de l'existence apparaît plus troublante et plus hallucinante lorsque Julien Green la place dans un cadre familial, auquel il imprime une morbide et terrifiante absence de signification »¹²⁷⁸. L'homme est, poursuit-il, « étranger à la fois au monde et à soi-même. La vie n'a pas de sens, et l'homme ne se possède pas lui-même »¹²⁷⁹. Il a perdu tout sentiment d'appartenance. De même Ariane est-elle également touchée par cette étrange expérience :

Dans la glace où elle jeta les yeux, elle vit le bouquet de soucis sur le fond presque noir de l'alcôve, chaque fleur brillant d'un éclat impérieux, et elle les regarda longuement comme si elle ne les avait jamais vues. À certains jours, tout lui paraissait insolite. Ainsi ces fleurs comme de l'or et comme de la braise, et elle-même d'une immobilité de pierre depuis plusieurs minutes¹²⁸⁰.

Dissociée de son propre corps, Ariane sent brusquement la distance qui existe entre son propre corps, sa conscience et le réel. Comme Adrienne regardant sa demeure mais ne parvenant pas à s'y reconnaître, elle est une manière de rendre impossible la souffrance corporelle, d'extérioriser toute source de souffrance, dans une émotion si forte qu'elle le dépossède momentanément de sa capacité à agir : « le narrateur commente la magique immobilité des choses, et cet envoûtant « arrêt sur image » suspend le temps romanesque suggérant une brusque effraction dans une dimension inconnue de l'univers »¹²⁸¹, écrit Michèle Raclot. En effet, dans cette pétrification¹²⁸² heureuse, le personnage accède à une

¹²⁷⁸ René-Marill Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle, Panorama des littératures européennes*, Paris, Albin Michel, 1959, 444 pages, p. 233.

¹²⁷⁹ *Ibid.*.

¹²⁸⁰ Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 611.

¹²⁸¹ Michèle Raclot, « Glissements insolites de la sensation. L'expérience de l'extase dans les romans de Green antérieurs à 1950 », in *Julien Green et l'insolite*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 19.

¹²⁸² Chez de nombreux auteurs l'ennui est lié à la pétrification. Par exemple, Baudelaire, dans *Spleen (J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans)* succombe sous le poids des souvenirs et de l'ennui des jours qui s'accumulent et l'engluent dans leur monotonie. Dans la dernière séquence, composée de dix vers évoquant un ennui pétrifiant, il décrit un ennui qui le dépossède de sa curiosité, condition sine qua non à la vie et dont le temps engluant immobilise toute matière vitale : « Rien n'égale en longueur les boiteuses journées, / Quand sous les lourds flocons des neigeuses années / L'ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité. / - Désormais tu n'es plus, ô matière vivante ! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux [...] » (Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 73). De même dans *Le Cygne*, où Baudelaire fait correspondre

paix intérieure, à un rêve éveillé où plus rien ne semble être comme il l'est réellement et donc propre à éveiller souffrance et ennui. Son rapport au monde n'est plus conflictuel mais repose sur une appartenance au monde des choses qui reflète sa difficile intégration dans le monde des humains. Malheureusement, cette expérience est vaine. En effet, l'étrangéité au monde reflète le vide ancré chez tout personnage greenien : si sa vie est identique au néant, elle n'a pas de sens. Ce néant touche son identité : le latin populaire « negens », né de « ne gentem » signifie bel et bien « personne », comme si l'absence d'existence anéantissait l'être tout entier. L'ennui lui donne la sensation de ne pas exister, de ne pas être au monde car son existence attend en vain d'être remplie par des faits, par des buts qui la justifient. Le personnage expérimente ce qu'a analysé Lars Fr. H. Svendsen : « l'ennui jette sur l'existence une perspective qui met au jour, précisément, son vide fondamental »¹²⁸³. Aussi, Hedwige se rend-elle compte « du vide de son existence. Elle attendait qu'on la mariât. Elle se nourrissait, elle dormait, elle se lavait et tout cela n'avait pas d'autre sens que de la garder en bonne santé jusqu'au jour de son mariage, heureuse ou non »¹²⁸⁴. Sa vie ne peut ni avancer ni se construire : son ennui lui donne à voir une non-vie dont la seule solution lui paraît être la mort qui conclurait l'uniformité totale et absurde du temps. Mais le personnage est encore dans l'erreur, pensant qu'un mariage peut résoudre et donner du sens au néant qui l'entache. C'est un faux but, destiné à lui ôter la sensation d'une écrasante solitude générée par la sensation d'être différente des autres. Gertrude aussi expérimente la sensation étrange de ne plus être à sa place dans un décor pourtant connu, qui découle d'un figement de ce dernier alors même que le personnage évolue.

Elle alla jusqu'à la fenêtre et regarda les arbres du jardin dont le feuillage doré produisait l'illusion d'un reflet de soleil, et les arbres n'avaient pas changé, mais c'était une autre Gertrude qui touchait la vitre de son front, et sans savoir pourquoi elle détesta cet enclos tranquille et désert. De même, promenant les yeux autour de sa chambre, elle éprouva une sorte de dégoût pour ces meubles et ces tentures qu'elle avait choisis avec amour. C'était ce qu'elle appelait son décor, mais elle ne l'aimait plus¹²⁸⁵.

l'exil, la perte de sa patrie, avec l'exil de sa vie. Il a perdu le contact avec la réalité, et tandis qu'il observe les changements qui ont eu lieu dans son Paris, il ne s'y reconnaît plus et se sent encore attaché à un passé dont il ne parvient à se libérer. Par sa création, il extrait la beauté de la douleur et immortalise sa poésie en pétrifiant sa propre vie. « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs [...] » (Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal*, in *Ibid.*, p. 86).

¹²⁸³ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 54.

¹²⁸⁴ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 365.

¹²⁸⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 292.

La période qui ouvre la prise de conscience désorientée du changement qui bouleverse Gertrude met en valeur les contradictions et le trouble de cette dernière. En effet, la deuxième conjonction de coordination « et » a en réalité la valeur d'un « mais » : les arbres ont des reflets qui les font miroiter, mais ils sont toujours les mêmes. On retrouve d'ailleurs l'idée du miroir qui permet de sceller le changement effectif du personnage, dont Gertrude observe précédemment le reflet de « la femme au visage inconnu »¹²⁸⁶. De plus, la proposition « mais c'était une autre Gertrude qui touchait la vitre de son front » est centrale dans la phrase et permet de créer une structure en miroir : une proposition qui analyse le paysage identique sous ses yeux, le changement du personnage, suivi d'une proposition qui décrit un enclos toujours trop tranquille et inchangé. Dans l'ennui, se mêlent un *horror vacui* temporel et un *horror loci*¹²⁸⁷, tous deux générés par la vacuité des choses : le figement temporel présent dès le début du roman (Gertrude se tient immobile, absorbée dans la contemplation du kiosque) répond au figement spatial et est la preuve que le néant caractérise toute chose dans l'ennui. Le décor et le temps n'ont aucun relief et se couvrent d'une uniformité lassante qui n'implique plus le personnage, vite pris d'un dégoût à l'égard d'un monde qui n'est plus à son image. Ce bouleversement naît ici de la « rencontre » avec le « goujat »¹²⁸⁸ (dans le jardin public) qui a provoqué chez Gertrude la conscience d'un désir latent mais profondément enfoui parce que refusé, mais dont la naissance n'est pas étrangère avec la méconnaissance de la sensualité que provoquent ses vêtements.

Ainsi, « quels que soient les éphémères mouvements désordonnés du personnage, triomphe toujours l'immobilité qui dit l'impossible changement »¹²⁸⁹. Aucun espoir, son existence entière se résume – malgré ses efforts – au néant, symbole de mort intérieure. Le statisme de sa vie étouffe le personnage car il ne laisse entrevoir aucune amélioration, l'enferme dans son état, dans la geôle dont il est lui-même le créateur. Tout est déjà joué d'avance, ce qui ôte aux actions leur justification. Il est alors inévitable que le personnage s'enlise dans un décor qui annihile toute vie en eux.

e) ... qui provoque l'enlissement des personnages :

L'inaction des personnages est alors un piège qui les démunit peu à peu de toute volonté d'action. Aussi, la grand-mère d'Emily, après un malaise qui la contraint à rester

¹²⁸⁶ *Ibid.*.

¹²⁸⁷ Nous reprenons la terminologie de Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 161.

¹²⁸⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 289.

¹²⁸⁹ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 32.

alité, n'a plus la volonté d'en sortir et se satisfait de son sort qui somme toute représente un confort bien facile. « ... de même l'indolence de Mrs. Elliot s'était transformée en une sorte de paralysie, mais d'une façon trop naturelle pour que la petite fille songeât à s'en étonner. Longtemps la vieille dame parla de se lever, puis moins souvent, enfin, plus du tout. Elle était devenue malade comme d'autres deviennent religieuses, après mûre considération »¹²⁹⁰. Ennuyée d'avoir à côtoyer sa fille, Mrs. Elliot choisit la facilité que représente sa « maladie » et s'assure par là-même de la sympathie et du soutien de sa petite-fille avec qui elle se ligue contre Mrs. Fletcher. Même si elle n'a que faire de sa petite-fille, qui est plus un faire-valoir lui attestant une discrète surveillance de sa fille, Mrs. Elliot profite de son état pour bénéficier d'une attention que la maladie lui permet d'éveiller. Ainsi, comme la plupart des personnages ennuyés, la monotonie, l'absence de changement dû à un événement ponctuel, se mue en refus d'action. Nous avons déjà dit que ce qui provoquait l'ennui des personnages était leur prédisposition à transformer un événement exceptionnel en habitude. De même ici : « Elle était malade ; on ne concevait pas qu'il en fût, ni qu'il en eût jamais été autrement »¹²⁹¹, écrit le narrateur à propos de la grand-mère d'Emily. Son enlèvement dans l'inaction est donc plus un confort et un manque de spontanéité, qui accentuent sa peur de la mort : en restant inactive, loin de la réalité et des faits et gestes de sa fille, Mrs. Elliot ne peut que douter de sa justification dans la demeure. Obsédée par la mort, elle fait de sa maladie un constituant essentiel de sa personnalité, s'en remettant au sort au lieu de lutter activement. De même pour Mrs. Fletcher. Se sentant peu à peu dominée par sa propre fille, l'inaction prend le pas sur toutes ses activités, et Emily la surprend dans la perte de tout mouvement vital. Le narrateur indique qu'elle parle de moins en moins, tandis qu'elle est prise par une inertie progressive :

... elle restait assise à la fenêtre de la salle à manger et cette femme si exacte à remplir les petits devoirs qu'elle s'imposait elle-même, laissait quelquefois passer une grande heure, les mains posées sur les genoux, le dos rond, dans l'attitude d'une personne excédée. À tout moment, des soupirs gonflaient sa poitrine et elle hochait la tête avec une mine lugubre¹²⁹².

¹²⁹⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 99.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 185.

La frénésie des activités¹²⁹³ cachait donc une tendance à l'inaction et à l'ennui. Son attitude rappelle les nombreuses gravures des êtres ennuyés, capturés dans une morne contemplation, un air ennuyé en même temps qu'il est colérique. L'insatisfaction d'une vie qui ne les comble pas explique leur attitude contemplative plutôt qu'active. On retrouve ici l'interrogation leitmotiv de tous les personnages ennuyés, « à quoi bon ? », qui débouche forcément sur une conscience aigüe de l'inanité des choses. Quant à Mrs. Fletcher, elle ne peut plus rien faire de tangible pour contrer sa fille, d'où l'écœurement qui la prend soudainement et son inertie. Sa posture fermée, qui s'exprime par les mains sur les genoux et le dos rond, illustre le repli sur soi, déjà présent dans son refus de parler aux inconnus. Aucun effort n'est donc fait pour aller vers autrui et sortir de cet état. Cela est d'autant plus dur pour le personnage qu'il a une propension à l'inaction due aux échecs successifs de son existence. Aussi, Adrienne, lassée des vaines occupations qui auparavant suffisaient à combler un temps vide, s'abandonne au piège de l'inertie :

Elle eût préféré ne rien faire et s'abandonner au cours de ses rêveries, avec le plaisir de se laisser aller mollement à toutes les pensées qui pouvaient lui traverser l'esprit. Parfois elle s'asseyait dans un grand fauteuil, au salon, et la tête tournée vers la fenêtre, les mains croisées sur ses genoux, elle restait ainsi une heure et comme absorbée par quelque chose qu'elle voyait dans le ciel. Elle jouissait de cette inaction et, la chaleur aidant, glissait dans un état voisin de la torpeur où tout se brouillait dans sa tête en une confusion agréable¹²⁹⁴.

Son engourdissement moral est une anesthésie destinée à amoindrir sa souffrance et à supporter plus aisément l'ennui provincial qui l'accable. Paresse, langueur, désœuvrement : les conditions sont bel et bien réunies pour qu'Adrienne perde le sens de la réalité et se laisse aller à des rêveries qui l'éloignent peu à peu d'un réel écrasant de banalité. Sa léthargie est l'indice d'un ralentissement indubitable de son mouvement vital, qui lui ôte toute envie d'agir. Pourtant, même si s'alternent action et inaction dans *Adrienne Mesurat*, Adrienne perd pied et s'enlise dans le vide de sa vie. Les actions ne

¹²⁹³ L'attitude est très rare chez les personnages greeniens. Ceux-ci sont plutôt comme Ariane, « regagnant sa chambre, elle se demanda ce qu'elle allait faire. Depuis vingt ans elle se posait cette question sans jamais lui trouver une réponse satisfaisante » (Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, cité, p. 608). L'attitude dénote une perte du mouvement vital de l'ennuyé qui ne trouve plus de sens, de plaisir et de but à sa vie et s'enlise ainsi dans l'inaction. Marie-Françoise Canérot ajoute : « impuissants ou trop prudents, les personnages de Green manifestent une exceptionnelle inactivité. Le temps s'allonge donc devant eux vide de tout projet autre que regarder autour de soi, se promener ou entretenir son intérieur. Dans les trois cas, le romancier est contraint de revenir au décor, paysages ou objets » (Marie-Françoise Canérot, « Les premiers romans de Julien Green : un réalisme insolent et insolite », in *Julien Green et l'insolite*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 72). L'inaction leur révèle leur non-être au monde, et explique de cette manière leur tentative désespérée de s'ancrer au monde en répétant infiniment les mêmes gestes dans un décor inchangé.

¹²⁹⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 306.

peuvent pas être considérées telles car elles sont perdues d'avance, et ces tentatives ne sont que de très brefs essais pour sortir d'un ennui, provoqué par la vie provinciale et un milieu qui a fait de l'habitude une ligne de vie. Le personnage traîne son ennui où qu'il soit, et il est résigné à ne plus changer son existence. Même en voyage, Adrienne retrouve le fond de son ennui : « Il y avait quelques minutes qu'elle avait dîné, mais elle restait assise à la petite table qu'on lui avait donnée, près d'une fenêtre. Elle ne se décidait pas à se lever pour remonter à sa chambre à travers ces longs corridors étroits. Déjà, avant dîner, elle ne s'était pas senti la force et elle avait passé une heure dans un salon mal éclairé [...] »¹²⁹⁵. Le passage montre bien qu'Adrienne manque de volonté, et que tout geste lui paraît difficile à réaliser. Incapable de prendre une décision, elle réagit de nouveau de manière erronée car ses actions demeurent au stade du projet mental : souhaitant qu'on lui parle, elle ne fait pas le premier pas, et avant de se résoudre à sortir elle laisse passer le temps de la réflexion. Tout geste lui coûte et la raison en est l'impression d'une solitude étouffante. Désespérée de sentir qu'elle est incapable de briser les chaînes de la solitude, elle étouffe (voir les images des longs couloirs étroits et du salon mal éclairé). De plus, ces éléments désespèrent la jeune fille car ils lui rappellent sa villa. Voilà pourquoi ces moments de découragement prennent plutôt l'apparence d'une paresse soudaine, rythment la narration. Alors même que la venue de Mme Legras aurait pu modifier l'arrangement des journées, Adrienne est prisonnière de son ennui. Aussi, les expressions temporelles insistent-elles sur ce long déroulement du temps qui vient mimer la staticité de la vie de la jeune-fille.

Une longue semaine passa sans apporter de grandes modifications à la vie d'Adrienne. [...] Une sorte de langueur l'avait prise. Dès qu'elle pouvait, elle montait à sa chambre et s'étendait sur son lit pour y dormir, ou bien, lorsque le sommeil ne venait pas, se laissait aller mollement au cours de longues rêveries. [...] Maintenant on l'enfermait, on la gardait à vue. C'était peut-être moins affreux d'être plongée ainsi dans un ennui sans trêve que de passer fiévreusement d'un instant de joie inquiète au plus cruel des chagrins. Elle était lasse¹²⁹⁶.

Adrienne se laisse aller au découragement¹²⁹⁷, pensant que la situation ne peut qu'empirer après ce nouvel raccourcissement du domaine vital. L'espoir l'a quittée, et elle

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 440.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 335.

¹²⁹⁷ Le sonnet *Niente*, d'Alfred de Bougy, dont le titre annonce clairement que l'ennui est lié au vide, est probant et exprime l'état d'esprit de tous les ennuyés : « O temps de platitude et d'ennui sans pareil, / De découragement qui porte au suicide ! / Le dégoût est dans l'air, tout est froid, terne, vide ; / Tout est dégénéré sous un pâle soleil. / Plus de foi, plus d'amour pur, fervent et candide, / L'art semble enseveli dans un épais

s'abandonne à une « apathie somnolente, [une] prostration comateuse, qui durent des journées, des semaines, dont [elle a] grand' peine à sortir »¹²⁹⁸. Si elle abdique après tant d'intérêt pour l'arrivée des nouveaux voisins, c'est parce qu'elle a compris que rien ne viendra changer le cours de son existence, dès lors que ses proches interdisent toute nouveauté. De même après le parricide. Loin de résoudre sa situation, puisqu'Adrienne le refoule¹²⁹⁹, le meurtre n'aura rien changé à sa vie. L'aboulie est alors l'annonce d'une folie latente, que la jeune fille assimile à une fatigue passagère :

Jusque-là, une énergie nerveuse l'avait soutenue mais depuis quelques minutes les effets de sa nuit d'insomnie se faisaient sentir. Elle n'avait pas envie de dormir ; il lui semblait qu'un engourdissement s'emparait de ses membres, et de même, son cerveau fatigué ne lui obéissait plus ; elle était la proie de n'importe quelles pensées, de n'importe quel rêve. C'était comme un enchantement de sa volonté. Il lui devenait pénible de détourner les yeux de l'objet qu'elle regardait¹³⁰⁰.

De nouveau, la jeune fille n'est plus maîtresse d'elle-même : son regard fixe tente de saisir une réalité qui échappe peu à peu à sa perception. Son immobilité est le miroir du figement du monde et laisse libre cours à ses rêveries. Brian T. Fitch écrit à ce sujet : « le regard fixe fait contraste avec ce regard détaillant de l'ennui qui se promenait sur les choses en introduisant dans le monde le mouvement, créateur du temps, et qui attirait l'homme au centre du monde matériel par la perspective toujours changeante qui lui en offrait »¹³⁰¹. La vue des tilleuls n'est pas réellement une vision, mais une observation, une introspection dans les méandres de souvenirs douloureux, puisqu'ils lui rappellent la soumission à ses proches. Son engourdissement est l'indice d'une angoisse qui anéantit toute conscience de soi, et d'une indifférence¹³⁰² qui cache une souffrance morale portée à l'extrême. « À l'ennui des actes accomplis dans le malaise de l'impuissance vient s'ajouter la souffrance voisine des échecs et des pas fourvoyés »¹³⁰³, écrit Émile Tardieu pour décrire l'ennui par épuisement. Le personnage renonce – avec un mélange de

sommeil. / Rien ne fait présager le moment du réveil, / L'heure de secouer l'énervement morbide. [...] » (cité in Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforque (1848-1884)*, cité, p. 217).

¹²⁹⁸ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 18.

¹²⁹⁹ « Malgré elle, le visage de son père reparaisait devant ses yeux. Alors elle pensait : « Depuis la mort de mon père, la mort de mon père... » et c'était comme si elle eût jeté sur cet événement un voile qui l'empêchait d'y fixer son attention ; cette expression banale la satisfaisait par l'aspect ordinaire qu'elle donnait à la fin terrible de M. Mesurat, refoulant dans sa mémoire une réalité sinistre » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 422). Son geste lui demeure étranger, d'où le sentiment de ne pas avoir participé à la première personne au parricide, car ce dernier a été accompli dans un état second.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 452.

¹³⁰¹ Brian T. Fitch (éd.), *Configuration critique de Julien Green*, cité, p. 125.

¹³⁰² « Tout m'est égal », répète-t-elle (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 452).

¹³⁰³ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, pp. 10-11.

sévérité et de plaisir – à tout, car désirer, pour Adrienne, c'est mourir. À cette image d'enlissement, correspond la sensation d'étouffement qu'ont en commun tous les êtres ennuyés de Green, et l'inadéquation à un espace qui les brime. Tel est le cas, par exemple, dans *La petite fille* où Mme Nasse suffoque sous l'effet de la chaleur qui la contraint à l'immobilité :

La chaleur était telle, cet après-midi-là, que personne ne songeait à une promenade. Des coussins de cretonne rose, aplatis par un long usage, s'étaient étalés sur le rebord intérieur des fenêtres. Mme Nasse se laissa tomber sur l'un d'eux avec un soupir et ferma les yeux ; sa main ronde agitant un mouchoir devant son visage dont les joues pendaient ; ce mouvement faisait voler une mèche qui chatouillait son front et la vieille dame écartait du doigt les cheveux rebelles, ou bien, ce geste lui coûtant trop, elle se contentait d'avancer la lèvre inférieure et de souffler de bas en haut avec force. [...] Elle cessa d'agiter son mouchoir et la tête appuyée au dossier du fauteuil elle essaya de ne plus bouger. [...] Mme Nasse se demanda si elle n'irait pas à la fenêtre [...], mais elle ne se sentait pas de force à lutter contre sa paresse¹³⁰⁴.

Oisive, Mme Nasse est écrasée et affaiblie par la chaleur, et tandis qu'elle tente d'amoindrir cette sensation, le lecteur a l'impression que son corps entier se dissout : en effet, elle est présentée comme une matière inerte, molle, qui ne fait plus qu'un avec le mobilier. Les mots disent la désagréable sensation de poisseux qui paraît retenir Mme Nasse à son fauteuil, son enracinement à l'inertie. Même les meubles se dissolvent, perdent leur forme première, comme les coussins « aplatis » qui s'étalent, signe que l'aboulie provient aussi du décor. François Mauriac écrit au sujet d'*Adrienne Mesurat* : « La peinture de cet enfer (celui des Mesurat) ne nous semble ni forcée, ni invraisemblable ; mais il est clos ; aucune brise n'y pénètre, aucun soupir [...]. Julien Green enferme son lecteur dans le cachot d'Adrienne. Nous étouffons avec cette enterrée vivante. [...] Nous avons le sentiment de n'être entourés par rien ; La Tour-l'Évêque ressemble à une île maudite perdue en plein néant »¹³⁰⁵. Ses remarques s'appliquent également aux autres œuvres de Green. Les personnages sont tous des vaincus, des faibles et des impuissants, qui sont en quelque sorte « contraints » à l'inaction parce que leurs tentatives échouent invariablement, venant leur rappeler que rien ne peut les sauver d'une existence sans espoir de bonheur. Les voilà empêtrés dans la banalité étouffante de leur vie : leur destin les écrase, impitoyable. « L'inutilité profonde de [l]a vie »¹³⁰⁶ les accable et leur inaction est l'indice de leur conscience d'une vie absurde.

¹³⁰⁴ Julien Green, *Histoires de vertige (La Petite Fille)*, cité, pp. 622-623.

¹³⁰⁵ François Mauriac, « Cahiers de la Quinzaine », cité in Jean-Claude, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 170.

¹³⁰⁶ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 1563 (premier jet du chapitre IV de la deuxième partie).

Par ailleurs, l'aboulie d'Adrienne est sans cesse présente et la place qu'elle accorde à la superstition y est liée. En effet, la superstition qu'elle attribue à ses gestes contribue aux moments de découragement et d'inertie :

Pourquoi n'allait-elle pas le voir, lui parler ? Pourquoi ? Parce qu'elle avait attendu trop longtemps, et que le moment était passé. Avec la superstition des âmes que la solitude a rendues farouches, elle s'imaginait confusément que tous les actes de sa vie étaient prescrits d'avance par une volonté inconnue et qu'il n'y avait qu'un moment, un seul moment pour agir. Il fallait saisir ce moment au passage, car le temps l'emportait et ne le rapportait jamais. Il y avait une heure, une minute, à laquelle elle aurait dû mettre son chapeau, traverser la rue, aller sonner à la porte du pavillon blanc... Maintenant, elle n'avait plus qu'à vivre comme elle pouvait, avec ses regrets inutiles et son amour qu'elle n'avait pas su faire triompher¹³⁰⁷.

Alors que ses proches soumettent leur vie à l'habitude, Adrienne asservit la sienne à la puissance de la superstition. Le lecteur avait déjà rencontré cette attitude, notamment lors de l'épisode du jeu de cartes. Pour Antoine Fongaro, « la superstition prend une forme pour ainsi dire temporelle »¹³⁰⁸. Le personnage récite, dans son comportement enfantin, la part de maturité qui l'aiderait pourtant à adopter la meilleure des conduites pour faire triompher son « amour ». Comme tout « ennuyé » type, elle n'a pour elle que ses désillusions¹³⁰⁹ et ses frustrations qui la condamnent. Car le destin est toujours plus fort que les « ennuyés » greeniens, et ils sont contraints – selon Antoine Fongaro – à « s'abandonner à cette volonté supérieure qui leur a ravi leur libre arbitre et qui régit chacun de leurs actes. Ils agissent passivement ; dès lors ils sont, en quelque sorte, irresponsables de leurs actes »¹³¹⁰. Comme Baudelaire, elle « s'ennuie d'être ce qu'[elle] est et de ne pas réussir à devenir [celle] qu'[elle] voudrait être »¹³¹¹.

¹³⁰⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 422.

¹³⁰⁸ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, Rome, Angelo Signorelli, 1954, 185 pages, p. 35.

¹³⁰⁹ Selon Bernardo Soares, il faudrait s'habituer à n'avoir aucun désir pour ne pas connaître cette désillusion commune à tout ennuyé : « Pour ne pas déchoir à nos propres yeux, il suffit de nous habituer à n'avoir ni ambitions, ni passions, ni désirs ni espérances, ni impulsions ni agitation » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 183). Et pourtant, n'est-ce pas privilégier, par l'absence de désirs, l'inertie et le vide qui provoquent l'ennui ? En effet, Arthur Schopenhauer écrit : « Ce qui fait l'occupation de tout être vivant, ce qui le tient en mouvement, c'est le désir de vivre. Eh bien, cette existence, une fois assurée, nous ne savons qu'en faire, ni à quoi l'employer ! Alors intervient le second ressort qui nous met en mouvement, le désir de nous délivrer du fardeau de l'existence, de le rendre insensible, « de tuer le temps », ce qui veut dire de fuir l'ennui. [...] L'ennui, au reste, n'est pas un mal qu'on puisse négliger ; à la longue il met sur les figures une véritable expression de désespérance » (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 396). Quelles que soient ses décisions, l'ennuyé est condamné à l'ennui : il trouve – comme l'écrivait ce dernier – aussi bien la souffrance que l'ennui et ne fait qu'aller de l'un à l'autre en cherchant à les fuir.

¹³¹⁰ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 37.

¹³¹¹ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 146. Guy Sagnes analyse – entre autres auteurs – l'ennui de Baudelaire, dont les correspondances ne laissent aucun doute quant au fond d'ennui dont sa vie est pourvue. Il s'y plaint du vide de son existence depuis bien avant

Il faut au personnage ennuyé des rêves, des illusions qui lui donnent d'une part l'espoir de sortir de son ennui et de l'autre de quoi résister jusqu'à leur réalisation. Mais pour Adrienne, ces rêves s'écroulent : « Las[se] de n'être rien et de vouloir tout, [la jeune fille] en arrive au découragement couché par terre, au dégoût léthargique qui demande un cordial immédiat »¹³¹², écrit Émile Tardieu en évoquant l'ennui de la jeunesse. Être en devenir, l'adolescente ne peut se réaliser car aucun devenir n'est possible pour elle ; son existence est condamnée à rester telle quelle. Elle se heurte à une incompréhension de ses proches, qui annihilent ses espoirs par leur étroitesse d'esprit et l'étroitesse de leur destinée. Il est alors évident que son élan soit coupé avant même d'être envisagé puis réalisé : le développement personnel de l'être ennuyé est inhibé à jamais. Aussi étrange que cela puisse paraître, ils ne supportent pas la monotonie de la vie. Causée par la peur de l'inconnu, cette attitude ne fait que les enliser dans leur ennui. En effet, Gertrude, interloquée par la remarque du goujat, qui jetait une « ombre sur sa petite promenade quotidienne »¹³¹³, contemple son décor quotidien avec un autre regard.

Debout près de la grille du jardin public, elle se tenait immobile et regardait le petit kiosque comme si la réponse à ses incertitudes devait venir de là, mais on n'y voyait que la dame en noir qui vendait de la limonade et, attachée à un angle de toit, un énorme groupe de ballons multicolores qui se heurtaient mollement dans la brise du soir. Aujourd'hui, Gertrude les trouvait stupides, presque indécents, et elle les considérait d'un œil chargé de reproches, parce qu'ils semblaient se moquer d'elle en remuant sottement sous les tilleuls¹³¹⁴.

sa quinzième année au collège de Lyon où il connaît de « lourdes mélancolies » malgré les exaltations que pourraient lui apporter la vie étudiante. Mais autrui ne lui apporte aucun soulagement. Il déclare, comme pourraient le faire les ennuyés greeniens, « Ainsi je m'ennuie moi-même, les autres m'ennuient encore plus » (Charles Baudelaire, *Correspondances 1, Janvier 1832 – février 1860*, cité, p. 61), et cet ennui a aussi à voir avec le manque de sa mère dans sa vie de pensionnaire. Il pensera même au suicide comme unique solution pour se libérer de son ennui : « le suicide comme l'unique et surtout la plus facile solution de tous les horribles complications dans lesquelles je suis condamné à vivre depuis tant d'années » (Charles Baudelaire, *Correspondances 2, Mars 1860 – mars 1866*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1160 pages, lettre du 25 décembre 1861, p. 201) ou encore « si par accident, maladie ou désespoir, je me trouvais débarrassé de l'ennui de vivre » (*Ibid.*, lettre du 11 octobre 1860, p. 97). Le néant s'est donc communiqué à sa vie entière, d'où l'insatisfaction de sa propre vie, de soi-même, qui le tarabuste en un long remords de n'être que soi. Tel est le regret de Bernardo Soares : « Combien de fois, cependant, au milieu de cette insatisfaction paisible, n'ai-je pas senti monter peu à peu en moi, jusqu'à l'émotion consciente, le sens aigu du vide et l'ennui de penser ainsi ! Combien de fois [...] n'ai-je pas ressenti l'amertume essentielle de cette vie étrangère à la vie humaine – vie où il ne se passe rien, sauf dans sa conscience d'elle-même ? Combien de fois, m'éveillant de moi-même, n'ai-je pas entrevu, du fond de cet exil que je suis, combien il vaudrait mieux être le « personne » de tout le monde, l'homme heureux qui possède au moins une amertume réelle, l'homme satisfait qui éprouve de la fatigue au lieu d'ennui, qui souffre au lieu de supposer qu'il souffre, qui se tue, oui, au lieu de se laisser mourir ! » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, pp. 114-115). C'est bien une constante volonté d'être qui obsède les personnages greeniens, enlisés dans leur apathie. Et pourtant, leur résignation revient vite face à leurs échecs successifs qui contribuent à les enfoncer dans leur ennui.

¹³¹² Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 189.

¹³¹³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 287.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 287.

Pétrifiée dans son décor, comme Adrienne devant le cimetière, Gertrude se sent néanmoins rejetée après la découverte du flou de l'identité dont elle est pourvue. Se pensant respectable et digne, le goujat lui renvoie une autre image d'elle-même que confirme sa manière de se vêtir. Ce décor, dans lequel pourtant elle s'identifie, semble la rejeter et exclure toute familiarité. Les ballons, qui selon Ghayas Hachem « lui envoient l'image de sa désolation, comme s'ils étaient des personnes animées d'un esprit critique et capables d'émettre des jugements négatifs à son égard »¹³¹⁵, sont une image du manque de vitalité de l'être ennuyé en général qui se laisse porter par la vie qu'on lui offre. Son oisiveté découle d'une vie carencée. Ne sachant que faire, le personnage s'abîme dans une immobilité qui contribue à appauvrir son être : « Elle ne se décidait pas à rentrer chez elle »¹³¹⁶, « Des enfants se poursuivaient en criant autour de cette grande dame élégante qui ne bougeait pas »¹³¹⁷ ou encore elle « s'assit sur une chaise au bord d'une pelouse. Elle n'attendait personne, elle était là, oisive... »¹³¹⁸. Dès l'incipit, le narrateur décrit la pétrification du personnage : alors qu'un événement sortant de l'ordinaire vient l'arracher de la quotidienneté de sa vie, le personnage s'enlise encore plus dans son inaction. Repensant à cette scène avec le goujat, Gertrude ne sait plus que faire :

Et pourquoi ne bougeait-elle pas ? Elle n'en savait rien. [...] Maintenant, il fallait partir, quitter ce jardin par une autre sortie, de manière à déjouer les plans de l'individu qui la guettait peut-être, mais elle ne voulait pas avoir l'air de fuir et resta un petit moment encore, très droite [...]. Finalement elle fit un pas, puis deux et se dirigea sans hâte vers le fond du jardin. Quelque chose dans sa démarche faisait songer à la pesanteur d'une statue, et elle souriait vaguement, d'un sourire qui ne la quittait jamais¹³¹⁹.

Gertrude, personnage naïf et incapable d'accéder à une connaissance d'elle-même, est bouleversée de découvrir l'attrait que son corps peut représenter. À nouveau, le lecteur retrouve l'image de la pétrification de l'être, qui dit aussi la mort de l'identité de Gertrude. La révélation de sa sensualité, loin de la détacher d'une vie frustrante, ne fait qu'accentuer l'insatisfaction d'une vie qui ne la comble pas. Elle sombre alors dans l'inaction qu'elle connaît si bien car elle ne sait comment réagir face à cet « affront ». Il lui manque, comme la quasi-totalité des personnages de Green, les rudiments pour transformer sa vie et agir

¹³¹⁵ Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, cité, p. 214.

¹³¹⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 287.

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 287.

¹³¹⁸ *Ibid.*.

¹³¹⁹ *Ibid.*, pp. 289-290.

face à autrui. Son éducation n'est pas étrangère à une telle attitude, puisque, nous le verrons, elle est un des moyens pour brimer l'être en devenir. Aussi, se résoudre à l'inaction, cristalliser sa vie, est une sorte de protection contre autrui. En effet, en se réfugiant dans ce qu'elle connaît le mieux, elle se protège de l'agression contre son espace intérieur qui détruit ses certitudes. Saisie dans une ville inhospitalière, qui transforme tout d'une couche givrée, Élisabeth aussi est prise au piège de l'immobilité :

... jamais encore elle n'avait connu cette légèreté surnaturelle de l'air lorsqu'il est vidé du bruit de toute vie humaine ; pendant plusieurs secondes elle éprouva quelque chose d'analogue aux enchantements des vieux récits, car de crainte de rompre le silence elle ne remuait pas, et plus son immobilité se prolongeait plus il lui paraissait difficile d'en sortir¹³²⁰.

Élisabeth se retrouve dans une ville à l'aspect inhumain, « comme si toute chose vivante était frappée de mort subite »¹³²¹. Son immobilité, qui témoigne de sa sensibilité à l'appréhension d'un monde surnaturel, indique aussi qu'elle n'a pas sa place dans le monde de l'ici-bas qu'elle visite sans réussir à trouver un abri digne de ce nom. La jeune fille n'agit pas dans un espace dans lequel elle se retrouve, mais elle est un automate dans un espace qui ne fait que l'entourer et la repousser¹³²². Son immobilité est le signe d'aspirations diverses, et on peut se demander si ce n'est pas le regard de la jeune-fille qui dénature ainsi le décor. Elle est indifférente à ce décor, puisqu'elle n'y trouve aucune trace de vie.

Le narrateur donne une description éloquente de la vie provinciale, qui met en relief une vie carencée, qui ne laisse aucune place à un avenir :

Il faut vivre à l'écart de Paris pour comprendre la puissance de l'habitude. Ce n'est pas trop de dire qu'Adrienne avait pris le pli de sa souffrance d'autant plus aisément que tout autour portait la marque d'une vie réglée par la coutume et où l'imprévu n'avait pas de place. Le souvenir de Maurecourt s'était, pour ainsi dire, installé en elle et ne la quittait jamais. [...] Elle n'est rien sans celui qui seul peut la faire agir et, si elle en est séparée,

¹³²⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 437-438.

¹³²¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 481.

¹³²² Annette Tamuly distingue deux types de spatialité chez Julien Green. La spatialité constituante est l'espace dans lequel l'homme vit, participe à son élaboration, tandis que la spatialité constituée est de l'ordre de l'espace imposé à l'homme, où il déploie un être au monde peu positif puisque cet espace lui est étranger et ne le comprend pas (Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, pp. 218-219). Il semble aussi qu'il faille rajouter une distinction à ces deux types de spatialité : le personnage. En effet, c'est dans un sens lui qui détermine cette spatialité. Par exemple, pour Antoine Mesurat, pour Mrs. Fletcher, Ulrique ou les trois tantes d'Élisabeth, la spatialité est constituante puisque ces bourgeois médiocres se satisfont pleinement de la banalité d'un décor qu'ils ont construit à leur image. Pour les autres personnages, la majorité des protagonistes, la spatialité est constituée, elle leur est offerte, imposée, mais ils ne parviennent pas à s'y ancrer.

elle tombe dans un engourdissement moral et ne garde à vie que la conscience de sa douleur et de sa solitude.

Il y a quelque chose de terrible dans ces existences de province où rien ne paraît changer, où tout conserve le même aspect, quelles que soient les profondes modifications de l'âme¹³²³.

Même dans une ville peuplée comme Paris¹³²⁴ (dans *Épaves* ou même dans *Le Mauvais Lieu* par exemple), le personnage n'échappe pas à l'ennui. Il y a d'ailleurs deux types de personnages¹³²⁵ : ceux qui se complaisent dans l'immobilisme de leur vie, qui s'y engluent de manière à ne plus former qu'un seul tout, tellement que toute fuite est impossible (les Mesurat, les Fletcher, Gertrude et son frère, Brochard, les trois tantes d'Élisabeth, etc.) et ceux qui, au contraire, étouffent dans ce monde, refusant l'ici-bas banal et aspirant à un ailleurs où n'existent ni habitudes ni répétitivité d'un temps cyclique. Ainsi des personnages comme Louise ou Élisabeth sont de cette manière des étrangers sur terre. Chez Adrienne, la banalité¹³²⁶ de l'habitude se propage à ce qui l'entoure, ses gestes et ses proches, et la monotonie règne alors en maître. Son « amour » pour Maurecourt est une chaîne qu'elle traîne derrière elle et qui assume une fonction

¹³²³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 336-337.

¹³²⁴ D'ailleurs, Mauriac écrit que « Paris est une solitude peuplée, une ville de province est un désert sans solitude ». Quoi qu'il en soit, un ennui mortel est présent où que le personnage se trouve car c'est un ennui intérieur qui transparait dans les lieux et décolore le monde qui l'entoure.

¹³²⁵ Gianfranco Rubino les distingue en les « assis » et les « inquiets », mais conclut néanmoins que « quelles que soient leurs intentions, ils restent tous des prisonniers », Gianfranco Rubino, « Le voyage dans la maison », in *Julien Green, un voyageur sur la terre*, Valérie Catelain, Hélène Dottin (éds.), Lille, Publications de l'Université Charles-de-Gaulle, 2006, 161 pages, p. 59.

¹³²⁶ Nombreux sont les personnages soumis à la banalité de l'existence, qui s'en font la réflexion avec un mélange d'horreur et de découragement, et cette banalité est directement liée à l'ennui. Dans *Si j'étais vous...*, alors que le changement successif d'identité représentait pour le héros une sorte d'évasion hors de la quotidienneté terrible de sa vie, il comprend que rien ne peut en réalité l'aider à fuir hors de ce monde. Ce postulat posé, « tout lui parut banal : les maisons, les arbres, les visages. Un univers désenchanté le cernait comme les murs d'une geôle. « Je m'ennuie, pensa-t-il. Tout m'ennuie. » » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 1011). N'échappant pas à sa destinée, à un décor toujours identique, il promène un ennui blasé et un regard désenchanté sur le monde : « L'ennui de sa vie entière l'accablait tout à coup ; être au monde pour aller au bureau du matin au soir et le reste du temps obéir à sa femme et à son oncle, il n'était pas possible que cela suffît, car simplifié de cette manière son destin lui parut à la fois ridicule et tragique » (*Ibid.*, p. 1012). De même chez l'auteur lui-même. Julien Green semble hériter de cette propension à la mélancolie qu'avait sa mère. Les plaintes découragées ponctuent son *Journal* et donnent une idée d'un côté sombre toujours présent chez lui et qu'il a communiqué à certains de ses personnages. Le 9 octobre 1928, il écrit : « Pas travaillé. Déception, dégoût. [...] Langueur, amertume, voilà ma vie... » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 27), comme si le bonheur sur Terre n'était plus possible, et cette mélancolie latente ne l'abandonne pas. Le 15 octobre 1941, il découvre, horrifié, « l'ennui, l'ennui terrible qui est au fond de toute vie humaine où Dieu n'est pas » (Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre* (1940-1942), cité, p. 618). Enfin, une remarque, écrite le 27 juillet 1948 à la suite d'une réelle crise de désespoir religieux le 30 juin 1948, explicite la neurasthénie dont il est pris et qui le contraint à une immobilité totale durant une heure : « De nouveau, ce cauchemar de la neurasthénie. [...] Près d'une heure sur un banc dans un état très voisin du désespoir. J'ai connu cela aussi en 1925, à Montfort-l'Amaury, et c'est de là qu'est sortie *Adrienne Mesurat*. Je me demande comment font les autres » (Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 1026). Lié à Dieu et à une identité qui naît et qui semble – à première vue – inadéquate à une personne religieuse, l'ennui qui s'apparente à une forte neurasthénie chez l'auteur, lui donne une matière pour créer des personnages dont le désespoir annihile leur existence entière.

positive, car elle lui donne un peu d'espoir mais l'emprisonne aussi. Anéantissement de la personne, vide, solitude, engourdissement moral : les caractéristiques de l'amour d'Adrienne ressemblent étrangement à celles de l'ennui, et le lecteur comprend que la perte de l'objet originel à l'origine de l'ennui (la mère, ici) est comblée par cette obsession pour Maurecourt. Le constat est effrayant : rien ne vient divertir l'homme de son ennui, quelles que soient ses tentatives pour combler le néant inscrit en lui. « La vue des tilleuls de Mme Legras [...] arracha un soupir [à Adrienne]. Y avait-il un mois ou un jour qu'elle les avait eus devant les yeux ? Comme tout changeait peu ! »¹³²⁷. L'exclamation « à quoi bon ? » est la racine de l'ennui, et, au lieu de provoquer une surabondance d'activités, pour tenter de jouir de l'instant, elle plonge l'« ennuyé » dans un découragement sans précédent. Il capitule et s'abandonne à son apathie. Revenant de son voyage, Adrienne comprend qu'elle est responsable de l'échec de cette entreprise :

Elle avait déballé sa valise, enfermé dans son armoire tous ses effets de voyage, et sa vie avait repris, cette vie de solitude qu'elle s'était faite et à laquelle, semblait-il, elle ne pouvait rien changer. [...] Si encore elle était revenue dans un état d'esprit plus calme, avec un cœur plus fort ! Mais, au contraire, elle n'avait fait que se meurtrir, que s'abîmer dans une mélancolie plus profonde¹³²⁸.

« Fuite devant l'imperfection de son propre moi »¹³²⁹, le voyage est consigné au néant car il n'aura eu aucun résultat. Le vide est attaché à Adrienne, et s'en rendre compte est un renoncement sage, qui s'étend¹³³⁰ à toute sa vie. « Rester dans le néant de l'ennui ou retrouver ce même néant au bout d'une fuite absurde, voilà donc les deux possibilités offertes à l'être greenien »¹³³¹, écrit Oswald Muff. Adrienne ne peut donc échapper à son destin et doit renoncer à lutter, dans un conflit entre son corps et son âme : « « Je ne peux plus vivre ainsi », dit-elle à plusieurs reprises en frappant son genou de son poing fermé ; mais ces paroles au lieu de l'inciter à agir ne lui paraissaient que la constatation d'un fait

¹³²⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 450.

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 453.

¹³²⁹ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 81.

¹³³⁰ L'ennuyé se considère avec sévérité, et parfois cruauté. Ici, son comportement est auto-punitif. « Le sujet qui s'enlise dans la fatigue croissante s'interdira avec la cruauté indispensable les sensualités qui dépriment, les ambitions qui enfièvent, les excès et les fantaisies de tout genre. « Renonce ! renonce ! C'est là ce que chaque heure te crie d'une voix rauque ! » », écrit Émile Tardieu (Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 14) en citant *Faust* de Goethe. Souvenons-nous, par exemple, de la satisfaction d'Adrienne se sentant emprisonnée, impuissante à s'enfuir. Le mouvement est le même, et sa sévérité à son égard est dans un sens une manière de se dédouaner de l'entière responsabilité de son emprisonnement. Il lui est en effet plus simple de se dire que c'est ainsi, qu'une force supérieure empêche sa fuite, que de prendre conscience que tout vient d'elle.

¹³³¹ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 81.

irréversible »¹³³². La lassitude¹³³³, face à l'absurdité de la vie, empêche tout optimisme, Adrienne ne peut rien changer à son état. La jeune fille, comme les autres personnages, est lasse « non pas du travail accompli ou du repos, mais d[']elle-même »¹³³⁴. Après sa dispute avec Mme Legras, la jeune fille est engluée dans une lassitude qui témoigne de l'abandon progressif de tout mouvement vital.

Quelque chose s'anéantissait en elle, elle savait qu'elle n'avait plus la force de lutter et, pour la première fois depuis des semaines, elle sentit toute l'horreur de cette maison silencieuse. Malgré l'affolement de son esprit, elle ne trouvait pas en elle de faire un geste. Elle aurait voulu se lever, marcher, mais une horrible lassitude pesait sur elle. Ce fut en vain qu'elle essaya de se redresser sur ses jambes. [...] Elle eut peur. Dans l'espèce de stupeur où elle était plongée, les idées se succédaient d'une façon désordonnée qui les rendait plus affreuses¹³³⁵.

Adrienne est prise par un vide émotionnel, « d'où toute pulsion est absente »¹³³⁶ et glisse peu à peu dans une perte de la réalité qui va déboucher sur la folie. Elle ne peut plus résister contre ce qui l'affaiblit ainsi¹³³⁷. Étrangère à soi et à son décor, elle ressent alors la mauvaise influence de la demeure sur elle. Mais il est trop tard, comme l'affirme Vauvenargues : « L'ennui vient du sentiment de notre vide ; la paresse naît d'impuissance ; la langueur est un témoignage de notre faiblesse, et la tristesse, de notre misère »¹³³⁸. Impuissance, faiblesse : les symptômes sous-entendent le vide qui est ancré dans l'« ennuyé », et décrivent le caractère pénible de l'ennui. La peur d'Adrienne, de ne plus se reconnaître dans son aboulie, montre que l'ennui a en son sein l'inquiétude, l'angoisse d'un être qui « manque de tout ce qu'[il] jug[e] nécessaire pour être heureux »¹³³⁹. L'ennui est lié non pas à un manque de désir – Adrienne et tous les personnages désirent en effet quelque chose (amour, maison, possession, simple bonheur) mais à un désir qui ne parvient pas à se fixer réellement sur un objet. Par exemple,

¹³³² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 453.

¹³³³ L'ennui se manifeste par la lassitude qui découle de l'impuissance. « Parce qu'il est un manque de foi, l'ennui véritable inclut l'impuissance à sortir de l'ennui. L'ennuyé a toujours une extrême peine à s'arracher aux vertiges de son mal », écrit Guy Sagnes (Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 85). Ce n'est donc pas une simple paresse, l'ennuyé doit faire face à la brume qui envahit sa conscience et engourdit sa connaissance. De là son enlèvement dans l'existence.

¹³³⁴ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 169.

¹³³⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 462.

¹³³⁶ Giovanni Carlo Zapparoli, *La peur et l'ennui. Contribution à la psychothérapie analytique des états psychotiques*, Paris, PUF, 1982, coll. « Le fil rouge », 153 pages, p. 70.

¹³³⁷ Les réactions d'abandon sont nombreuses. Par exemple après la lettre d'excuse de Mme Legras, « Adrienne laissa tomber sa tête sur le bras du canapé où elle était assise et demeura longtemps immobile » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 466). L'ennuyé est un être vaincu, qui a ainsi plus tendance que tout autre personnage à capituler et à échouer ce qu'il entreprend, faute de volonté persévérante.

¹³³⁸ Vauvenargues, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* (Livre II, ch. XL), in *Œuvres complètes I*, Paris, Archives Karéline, 2008, 259 pages, p. 74.

¹³³⁹ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 57.

Adrienne désire le docteur, transfère ce désir sur la chambre de Germaine ; Emily désire la villa, puis le mariage pour obtenir la villa ; ou encore Gertrude entretient pour Louise une affection peu innocente et son désir se concentre sur sa garde pour posséder la fillette et obtenir de l'argent. Mais pourquoi leurs désirs sont-ils toujours abandonnés alors que ces personnages donnent l'impression de ne vivre que pour eux ? Norbert Jonard explique que « c'est un manque d'adhérence du sujet à l'objet de son désir soit à cause d'une absence d'intérêt soit à cause d'une réalisation décevante »¹³⁴⁰. En effet, l'être ennuyé – qui présente un rapport erroné au temps – ne peut qu'avoir une perception inexacte de la réalité, qu'il déforme constamment. Seul, il se replie sur soi, dans un processus de désinvestissement total : « de là cet ennui, ce mécontentement de soi, ce va-et-vient d'une âme qui ne se fixe nulle part, cette résignation triste et maussade à l'inaction »¹³⁴¹. Oswald Muff confirme à ce propos l'enlèvement de l'être, enfoncé par un destin et un mal tout puissant : « L'être ne voit plus l'utilité d'une action quelconque, se laisse gagner par une paresse de plomb, se livre à l'ennui. Résigné, sans force, sans désirs, il traîne comme un poids une vie morne et inutile »¹³⁴². En effet, l'utilité de la vie, le but que l'être greenien assigne à sa propre existence, est une sorte de divertissement, au sens étymologique du mot, qui l'aide d'une part à contrer l'ennui et de l'autre à occulter le sentiment de son absurdité.

Même si de rares réactions de lutte ponctuent leur enlèvement et les fait sortir de leur indifférence, les personnages greeniens se laissent emprisonner par l'ennui et ses symptômes. Tel est le cas d'Emily, dont la colère l'étouffe et la prive de toute capacité d'agir :

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁴¹ *Ibid.*. Sénèque décrit divers ennuyés saisis eux-aussi du mécontentement de soi qui les prive de l'*euthymia* grecque, c'est-à-dire de la tranquillité de l'âme : « Pour tous les malades le cas est le même, qu'il s'agisse de ceux que tourmentent leur mobilité d'humeur, leurs dégoûts, leur perpétuelle versatilité, et qui n'aiment jamais rien tant que ce qu'ils ont délaissé, ou de ceux qui ne savent rien faire que languir et que bâiller. Ajoutes-y ceux qui [...] après avoir cent fois modifié l'assiette de leur existence [...] finissent par rester dans la position où les saisit non pas l'impatience du changement, mais la vieillesse, dont la paresse répugne aux nouveautés. Ajoute encore ceux qui ne changent jamais, non par opiniâtreté, mais par indolence, et qui ne vivent pas comme ils ont envie de vivre, mais comme ils ont toujours vécu » (Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, cité, p. 76). Excédés, les ennuyés se tournent alors vers de stériles objets de désirs qui, inaccessibles, les condamnent à la « torpeur d'une âme paralysée au milieu de la ruine de ses désirs » (*Ibid.*, p. 77), et donc à l'insupportable compagnie d'eux-mêmes. « De là cet ennui, ce dégoût de soi, ce tourbillonnement d'une âme qui ne se fixe à rien, cette sombre impatience que cause notre propre inaction [...] : étroitement confinées dans une prison sans issue, nos passions s'y asphyxient ; de là la mélancolie, la langueur et les mille flottements d'une âme incertaine, que la demi-réalisation de ses espérances plonge dans l'anxiété et leur avortement dans la désolation » (*Ibid.*). Le lecteur retrouve dès Sénèque un portrait saisissant des divers personnages greeniens et de leurs réactions face à l'ennui.

¹³⁴² Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 8.

Emily fut sur le point de laisser éclater sa colère, mais les mots ne sortaient pas de sa gorge. Elle éprouva une étrange sensation d'étourdissement et regarda devant elle, sans voir : les contours des choses se brouillaient et se confondaient. Elle aurait voulu se lever, s'enfuir ; cependant une force insurmontable la tenait immobile. Mille pensées incohérentes se formaient en elle et elle demeura un long moment sans prononcer une parole¹³⁴³.

Son impuissance à parler ne va pas sans son impuissance à agir, et sa pétrification est mise sur le compte d'une « force insurmontable », comme pour se dédouaner du manque de courage qu'elle a eu jusqu'alors. La conscience de son propre corps est plus pesante car il ne répond pas aux impulsions d'un personnage qui – à l'instar de Grégor Samsa dans *La Métamorphose*¹³⁴⁴ – est enfermé en lui et se fait chose parmi les choses dans un monde qui semble s'être arrêté de vivre¹³⁴⁵. Alors que les émotions affluent intérieurement et que la violence couve, le personnage est momentanément dépourvu de l'instrument qui lui permettrait enfin d'affirmer sa vie. Le voilà contraint à ne pas briser l'ordre social de son milieu. De même chez Gertrude apercevant Louise courir dans la rue : « Gertrude [...] ne bougea pas. Des pensées violemment contradictoires lui traversaient le cerveau. Il fallait faire quelque chose, mais elle ne bougeait pas. [...] Elle essaya de se tourner vers la porte et d'une voix enrouée par l'émotion appela la cuisinière, mais ne bougea pas, rivée sur place par la terreur et par autre chose que la terreur »¹³⁴⁶. D'une part le personnage est annihilé par une succession de sentiments dont il n'est pas familier et craint plus que tout de perdre la jeune-fille, mais d'autre part, dans cette crainte se lit aussi le désir de la perdre. Ses rêves de meurtre ainsi que son désir criminel sur Louise dans la cuisine font partie de son amour trouble pour la jeune fille, tout amour

¹³⁴³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 112.

¹³⁴⁴ Malgré son changement physique, le personnage reste le même, mais ce qui change est le regard des autres sur lui, un regard excluant qui l'amène peu à peu à sa déchéance. Vassilis Kapsambelis analyse que « *La Métamorphose* de Kafka (1915) illustre le changement corporel pubertaire qui marque l'adolescence, vécu dans l'anxiété et la culpabilité, parfois accompagné de sentiments d'horreur et de monstruosité » (Vassilis Kapsambelis, *L'anxiété*, Paris, PUF, 2007, coll. « Que sais-je ? », 127 pages, p. 45). Chez Julien Green, ce Kafka chrétien, comme l'appelaient les allemands, le héros est prisonnier d'un corps englué dans l'ennui, qui lui bouche son horizon, aussi bien spatial que temporel. Mais l'adolescence n'est-elle pas elle aussi vécue dans un profond sentiment de culpabilité, face aux frontières restreintes de l'éducation parentale, dans une volonté d'ébranlement du pouvoir parentale et une incapacité d'agir ?

¹³⁴⁵ « L'aventure est finie, le temps reprend sa mollesse quotidienne », écrit le narrateur dès lors que la musique cesse (Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, pp. 62-63). La musique est l'image de la vigueur qui s'oppose totalement au temps de l'existence. Chez Sartre, le temps est flasque, visqueux, il englué l'homme dans une pâte indistincte. De même pour Green, même si les images ne sont pas aussi probantes et que le narrateur n'a pas l'attitude d'introspection des personnages sartriens. En effet, le temps de l'ennui greenien enlève les personnages dans la quotidienneté et la monotonie d'une existence qui a perdu toute justification dès lors qu'ils ne savent comment l'employer à bon escient.

¹³⁴⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 352-353.

portant en lui la violence¹³⁴⁷. L'immobilité du personnage, incapable de bouger, est donc l'expression de son inconscient. Comme Emily, Adrienne, après l'interdiction formelle de sortir dans le jardin, se laisse aller à un découragement soudain, signe d'une vie qui l'abandonne :

L'émotion l'avait étourdie et elle ne se rendait pas bien compte de ce qu'elle faisait ; elle entendit son souffle plus précipité que de coutume, mais se calma peu à peu. Le soleil arrivait à ses pieds et couvrait le bas de sa robe d'une longue tache droite qu'elle observa jusqu'à ce que ses yeux lui fissent mal, et elle releva la tête. De minces nuages passaient dans le ciel et paraissaient s'effriter dans la lumière. La chaleur pesait. Pas un bruit n'arrivait du dehors, pas un cri d'oiseau¹³⁴⁸.

Après chaque émotion forte, le personnage, indifférent, ne laisse pas transparaître sa souffrance. Sa conscience se déconnecte du réel et un subtil dédoublement apparaît. Adrienne n'est pas maîtresse de ses actes et tombe dans une véritable anesthésie. Elle devient une spectatrice de ce qui fait son décor familial qui la capture et l'enlise dans sa banalité. La tache de soleil qui couvre le bas de sa robe symbolise la monotonie de son existence. Rien ne change, comme cette tache de soleil statique. Les nuages passant lentement dans le ciel sont un écho au long écoulement des jours, ainsi que la chaleur étouffante qui la paralyse. Le monde est figé et comme mort. Rien ne peut divertir l'homme de son ennui, nous l'avons déjà dit, et le poids de la quotidienneté reprend vite son ascendant sur un personnage affaibli, malgré des émotions prêtes à rejaillir à tout instant. Telle est la raison pour laquelle la scène de la rencontre, ou plutôt de la « première vue »¹³⁴⁹, qui ne respecte pas les trois stades proposés par Jean Rousset¹³⁵⁰ est décrite de façon différée, mettant en avant non pas de simples souvenirs, mais la description d'émotions et de sensations.

¹³⁴⁷ Francis Berthelot rappelle que « si l'énergie sexuelle est souvent brimée, il lui arrive également de se traduire en actes de violence » (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 132). Il y a alors une fusion d'Eros et de Thanatos qui fait que le personnage peut tout aussi bien être à la fois auxiliaire et antagoniste. Tel est le cas de nombre de nos personnages greeniens. Si Gertrude prend sous son aile Louise, elle n'en a pas moins des pulsions destructrices à son égard, tout comme Gustave.

¹³⁴⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 328.

¹³⁴⁹ Nous reprenons la terminologie de Michel Raimond (Michel Raimond, *Le Roman*, cité, p. 89), qui l'a empruntée à Jean Rousset, à propos de la scène de rencontre entre deux personnages qui vont s'aimer. L'expression ici est justifiée car la première vue n'induit pas de contact entre deux personnages, comme le terme « rencontre » le laisserait entendre.

¹³⁵⁰ « Les trois stades impliqués par la première rencontre sont l'effet, l'échange, le franchissement » (*Ibid.*). L'effet est bel et bien présent, et perdure dans le roman entier, tandis que l'échange qui est l'aveu est différé et maladroit à la fin de l'œuvre, comme pour signaler l'incapacité et l'inadaptation d'une jeune fille restée enfant dans sa timidité ; et que le franchissement est absent, indiquant qu'aucun futur n'est envisageable pour le personnage.

Et sa mémoire la reporta brusquement à plus d'un mois en arrière ; elle était au bord d'une route, les bras chargés de reines-des-prés. [...] La scène se retraçait dans son esprit avec une netteté, une profusion de détails qui la bouleversèrent. Ses genoux pliaient sous elle. L'âcre parfum des fleurs sauvages saisit son odorat comme si elle les avait encore dans les bras, et elle se demanda si elle ne devenait pas folle. Elle s'assit sur le rebord de la fenêtre, mais ne put détacher la vue de ce véhicule qui lui rappelaient d'une façon si pénible et presque ironique l'instant mystérieux où elle avait pressenti que sa vie allait changer. [...] Elle ne pouvait même pas pleurer ; elle était immobile, la bouche entrouverte, retenant son souffle comme pour ne pas interrompre le cours des pensées qui la ravageaient¹³⁵¹.

Le personnage est tout d'abord à la recherche de sensations, d'émotions, qui viendraient prouver son être au monde et rompre une indifférence née de la monotonie de son existence. Si le souvenir naît à la suite de la vision d'une voiture devant la maison de Mme Legras, elle porte avec elle la violence d'un rêve éveillé dont le réveil plongera la jeune fille dans un engourdissement moral désespéré. Peu à peu ces sensations disparaissent et signent sa capitulation. Le vocabulaire est parlant et illustre la force du souvenir qui ressemble à la scène vécue par l'intensité des émotions. Plus ces émotions sont vives, plus la chute du personnage est grande. En effet, le point culminant de « la première vue » semble annoncer un grand bonheur. Mais la confrontation avec sa vie un mois plus tard la ravage parce qu'elle est engluée dans la staticité et le bonheur en est bel et bien absent. Sa posture évoque son étouffement et sa volonté de fuir, mentalement puisque la fuite physique ne semble pas encore possible. Même détestée, l'habitude forme néanmoins la racine de l'identité du personnage ennuyé. Adrienne, née dans un milieu qui ne lui a fait connaître que cette forme d'existence, est la plus sensible à son poids, et lorsqu'un sentiment rare chez elle, l'impatience, surgit, la jeune fille ressent plus aisément l'atrophie qu'a provoqué son ennui. « L'après-midi parut horriblement long. Depuis le déjeuner, pourtant, il n'avait pas plu et le ciel prenait une teinte blanchâtre qu'il semblait devoir conserver jusqu'à la fin du jour »¹³⁵². Plus que tout autre personnage l'« ennuyé » ressent en lui la lenteur du temps, parce que son rapport au temps est erroné. S'il cherche désespérément à combler un temps mort, dès lors qu'il a un projet, il lui faut le réaliser dans l'instant, par une peur inconsciente de ne trouver la force de l'accomplir plus tard. Il se jette corps et âme dans tout ce qui peut apporter une rupture dans sa vie plate et uniforme. Aussi, le moindre projet doit absolument être réalisé dans l'instant, et il est alors évident que ce qui viendrait le différer accentue la sensation d'un temps incroyablement long. Ce temps est « un immense espace à franchir, [...] un temps infini de captivité à

¹³⁵¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 338-339.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 354.

l'intérieur de soi-même... »¹³⁵³. La teinte blanchâtre du ciel symbolise la vie sans relief, de l'être ennuyé, qu'il va avoir jusqu'à la fin de ses jours. Le lecteur comprend alors l'état de souffrance de Germaine : « Ainsi, Germaine se tournait et se retournait sur le canapé où elle avait passé tant d'heures immobile, en proie maintenant à une souffrance qui lui faisait joindre les mains sur sa poitrine ou cacher son visage pour étouffer ses gémissements... »¹³⁵⁴. Les deux jeunes filles vivent une vraie souffrance physique, qui révèle le poids insupportable d'une vie dans laquelle elles se sont enlisées. Aussi, fragilisée, Adrienne tombe dans des états de désespoir après avoir vécu un moment d'une rare intensité. Apercevant un jeune garçon à la fenêtre de la villa au pavillon blanc, Adrienne semble un instant anesthésiée, sous le coup de la surprise puis de l'abattement :

Elle demeura immobile jusqu'à ce que l'enfant eût quitté la fenêtre, puis elle se redressa et fit quelques pas dans la chambre. La porte était restée entrouverte ; elle la ferma. Elle ferma aussi la fenêtre, puis elle s'assit sur une chaise. Elle accomplissait ces gestes lentement, comme si elle eût été soucieuse de leur faire suivre un ordre déterminé. Et tout d'un coup, dans le silence étouffant de cette petite pièce, elle s'abandonna à toute tristesse qu'elle s'efforçait en vain de refouler et des larmes roulèrent sur ses joues¹³⁵⁵.

Le lecteur a l'impression qu'Adrienne n'est pas maîtresse de ses gestes tellement ils sont « réfléchis ». Ces gestes lents lui permettent de se ressaisir face à une vision qui rend encore plus impossible son amour pour Maurecourt. Le fait de s'enfermer donne une idée du repli sur soi du personnage qui – la seule fois où elle ouvre son cœur à l'amour –

¹³⁵³ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 152.

¹³⁵⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 354. « Anxiété » (*Ibid.*, p. 354) et « terreur » (*Ibid.*) révèlent la tourmente d'un cœur qui n'a jamais eu à vivre l'attente. L'ennui n'est en effet pas dénué d'anxiété, comme l'écrit Cioran : « L'ennui est bien une forme d'anxiété, mais d'une anxiété purgée de peur. Lorsqu'on s'ennuie, on ne redoute en effet rien, sinon l'ennui lui-même » (Emil Michel Cioran, « Aveux et anathèmes », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », 1818 pages, p. 1647). L'écrivain philosophe donne d'ailleurs une description probante de l'ennui, ce mal qu'il a lui-même ressenti au cours de sa vie : « Je peux dire que ma vie a été dominée par l'expérience de l'ennui. J'ai connu ce sentiment dès mon enfance. Il ne s'agit pas de l'ennui que l'on peut combattre par des distractions, la conversation ou les plaisirs, mais d'un ennui, pourrait-on dire, « fondamental » ; et qui consiste en ceci : plus ou moins brusquement, chez soi ou chez les autres, ou devant un très beau paysage, tout se vide de contenu et de sens. Le vide est en soi et hors de soi. Tout l'univers demeure frappé de nullité. Et rien ne nous intéresse, rien ne mérite notre attention. L'ennui est un vertige, mais un vertige tranquille, monotone ; c'est la révélation de l'insignifiance universelle, c'est la certitude, portée jusqu'à la stupeur ou jusqu'à la clairvoyance suprême, que l'on ne peut, que l'on ne doit rien faire en ce monde ni dans l'autre, que rien n'existe au monde qui puisse nous convenir ou nous satisfaire. [...] » (Emil Michel Cioran, « Glossaire », in *Œuvres*, cité, p. 1748). De fait, l'expérience de l'ennui est la même pour les personnages greeniens, si celle-ci peut s'appeler « expérience », puisque comme nous le rappelle Schopenhauer, l'ennui est l'expérimentation du rien. En effet, l'ennui greenien ne se combat pas par des divertissements, qui ne sont qu'une fuite face à ce mal. C'est le vide qui est au centre de tout et qui est dévoilé par l'ennui, entraînant la désillusion des personnages conscients que rien ne peut les détourner de leur existence misérable. Si pour Cioran, cette « expérience » peut se révéler salutaire, puisqu'elle « n'est pas nécessairement déprimante, car elle est parfois suivie d'une exaltation qui transforme le vide en incendie, en un enfer désirable » (*Ibid.*), la majorité des personnages greenien demeure anéantie par son ennui, et « se vautre dans son ennui » (*Ibid.*).

¹³⁵⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 423.

se voit blessée¹³⁵⁶. Ses espoirs de bonheur et d'une solitude anéantie sont brisés par cette scène qui lui montre à nouveau que le néant des choses est une maladie contagieuse et corrode ses illusions et ses espoirs de bonheur. En effet, le sentiment du néant de la vie dissipe les espoirs qu'elle avait mis en cet « amour », et il est alors peu étonnant qu'elle n'en retire qu'une souffrance exacerbée. Peu à peu, le personnage ne se reconnaît plus, perd tout contact avec lui-même, à l'instar d'Hedwige qui se regarde dans un miroir et se retrouve face à un vrai masque :

La pensée lui vint, devant son visage figé par une sorte d'étonnement douloureux, que la personne qu'elle voyait dans la glace n'était pas celle qu'elle y avait vue la veille. Quelque chose d'extraordinaire s'était passé. Pourtant, tout demeurait à sa place : les volants de la coiffeuse, les flacons, les brosses, mais elle n'était plus la même : la jeune fille qu'elle regardait et qui la regardait si attentivement, devenait une étrangère. C'était peut-être à cause de cela qu'elles se considéraient sans rien dire, toutes les deux...¹³⁵⁷

Alors même qu'Hedwige a la preuve matérielle de son existence, son existence se dérobe sous ses yeux car elle est dépossédée de son visage. « Visage et identité sont objets d'une quête vaine. Le visage est un espace de fuite, un mystère défiant toute représentation »¹³⁵⁸, écrit Hélène Dottin. Le passage au pronom personnel de troisième personne illustre l'étrangeté de l'être à autrui et à soi-même. Son identité se désagrège et l'être se retrouve seul, en proie à une identité incertaine qui le sépare du monde. Conséquence : « ne plus vivre »¹³⁵⁹, affirme Hedwige d'une voix désincarnée : « Ses yeux restaient secs et ses mâchoires se serrèrent un peu ; elle eut froid, mais demeura parfaitement immobile comme si eût craint par un faux mouvement de tomber dans un précipice. Près d'un quart d'heure s'écoula, puis on frappa à sa porte »¹³⁶⁰. Le personnage

¹³⁵⁶ Le thème de « l'amour dédaigné » (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 130) permet au narrateur de dépeindre l'impossibilité effective de chaque personnage de sortir de son ennui, et donc de son isolement. Tel est aussi le cas de Gertrude, qui ne pourra jamais « sortir d'elle-même » puisque l'objet de son amour est par nature erroné. Aussi, autrui ne peut être que l'antagoniste de l'ennuyé : la souffrance demeure la condition de tout personnage ennuyé.

¹³⁵⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 352. Bernardo Soares déplore l'absence de vérité d'autrui, mais aussi la nécessité de vivre avec un masque, qui fausse toute relation avec ses semblables : « Nous vivons tous anonymes et distants les uns des autres ; déguisés, nous souffrons en demeurant inconnus. Pour certains [...], cette distance qui existe entre un être et lui-même [...] est la constante, douloureuse et quotidienne, de leur vie tout entière » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 108) ou encore : « Tout ce que nous pouvons dire ou faire, penser ou sentir, porte un même masque, revêt un même travesti. Nous avons beau ôter les costumes endossés, nous ne parviendrons jamais à la nudité, car la nudité est un phénomène de l'âme, et non pas un simple déshabillage » (*Ibid.*, p. 226). Telle est l'expérience des personnages greeniens au sein même de leur famille, ce qui indique combien tout épanouissement est impossible.

¹³⁵⁸ Hélène Dottin, « L'ambiguïté des portraits dans les romans de Julien Green », in *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 172.

¹³⁵⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 352.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 353.

a atteint le point de non retour dans son enlèvement. La révélation de son néant éclaire alors le sens de son existence : la vie n'est qu'une simulation qui perd toute utilité dès lors que le but qu'on se fixe s'écroule. Ne reste au personnage que la frustration, le goût amer de ne pas avoir sa place dans un monde hostile : « Mais habillée, qu'allait-elle faire ? Elle n'avait rien à faire qu'à souffrir. Cette pensée la frappa comme une révélation alors qu'elle posait la main sur le bouton de porte. [...] Brusquement elle se rendait compte du vide de son existence »¹³⁶¹ affirme le narrateur. Même un personnage naïf comme Hedwige comprend que le vide est partie intégrante de l'existence. Rien n'a de sens, et vivre n'est qu'une comédie qui masque le néant. Comme d'autres personnages, elle s'interroge sur l'utilité de la vie : « quel sens cela pouvait-il avoir d'être en vie sur la terre si on ne l'aimait pas ? »¹³⁶². Il s'agit alors de combler à tout prix chaque moment pour oublier que l'être n'est rien et est destiné à mourir. Si l'ennui lui est tant insupportable, c'est parce qu'il est la révélation de sa finitude et de l'inanité de l'existence. Toutefois, il est un immobilisme positif. C'est celui de Louise, représentée à plusieurs reprises comme une statue : « Depuis un long moment, Louise demeurait immobile, assise maintenant au pied de la porte-fenêtre et regardant autour d'elle »¹³⁶³ ; « sa silhouette étroite demeurait parfaitement immobile comme dans l'attente de quelque chose... »¹³⁶⁴ ; « Là pourtant, Gertrude était aux pieds de sa nièce qui se tenait debout et toute droite, pareille à une idole indifférente aux supplications des humains. [...] Trop graves, trop profonds, les yeux voyageaient ailleurs que dans cette pièce ». Étrangère au monde bien trop matériel qui l'entoure, Louise s'en évade et acquiert par là-même toute sa splendeur et son inaccessibilité. Fascinée par l'air de mystère qui règne au grenier, Louise révèle sa rupture avec le monde vaniteux qui vit sous ses pieds, notamment au salon lors des jeudis de Gertrude. Son monde est ailleurs, et elle semble prête « à sortir de la réalité et à ouvrir une porte symbolique, et dangereuse »¹³⁶⁵, écrit Guy Fessier. En effet, si sa fuite n'est pas possible, elle le devient progressivement et Louise quitte le monde pour s'évanouir dans la neige. L'association de la jeune fille à une statue, par son immobilité, son regard froid, qui transperce les personnages et met à mal leur hypocrisie, révèle son naturel mystique, et donc, une possibilité de fuite hors du monde. En effet, le bonheur est ailleurs, et c'est en

¹³⁶¹ *Ibid.*, pp. 364-365.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 391.

¹³⁶³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 306.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 322.

¹³⁶⁵ Guy Fessier, *Julien Green. Le romancier confronté à la peinture et à la sculpture*, cité, p. 498.

acquérant un détachement suffisant à ce qui fait l'existence que le personnage trouvera sa salvation.

L'enlissement dans l'inaction et dans l'impuissance est alors le signe pour le « héros » greenien de sa finitude et de l'impossible accès au bonheur. Sa résignation fait de lui un vaincu d'avance : nul besoin de lutter puisque tous ses actes échouent. Il se laisse emprisonner par autrui et soi-même, convaincu qu'il n'aura jamais accès à un bonheur qu'il appelle pourtant de toutes ses forces. L'ennui ne lui laisse alors aucun répit, puisque c'est à cause de lui – si ce n'est pas la condition – que son regard sur la réalité extérieure est erroné. Le héros ne peut donc pas échapper à l'ennui de n'être que soi-même : il « faudrait [...] pouvoir quitter la geôle avant que l'ennui s'y installe »¹³⁶⁶, mais cela est impossible : les personnages de Green se sont déjà pétrifiés avant même que le mouvement ne soit mis en marche. Néanmoins saisis sur le vif dans leur tentative d'échapper à leur destinée, peut-on dire qu'ils font un bon usage de leur liberté, si liberté il y a ?

3 - Une impossible liberté :

Qu'est-ce que la liberté ? La liberté – avant d'être la faculté de se décider soi-même – est avant tout à l'épreuve du contact avec autrui. Elle se définit tout d'abord, par rapport au personnage lui-même. Ainsi, combien de personnages sont-ils contraints de se rendre face à la vanité de leurs efforts ? Impuissants, ils ne leur reste plus qu'à céder à la force impérieuse qui annihile leur propre volonté, et à se plier à cette fatalité qui les asservit, « persuadés qu'ils n'ont pas à prendre des décisions et que les événements se produiront d'eux-mêmes, sans qu'ils aient besoin d'intervenir »¹³⁶⁷. Car en effet, la liberté doit faire avec un destin implacable qui paraît s'acharner sur des personnages affaiblis. Il est alors évident que le destin est la source d'un appauvrissement de la liberté du personnage, et la toute-puissance de ce destin n'est pas étrangère à l'ennui. L'ennui provoque donc un affaiblissement de l'être qui perd toute volonté d'action.

a) La route, symbole de liberté ?

Alors qu'ils ont passé l'âge de se libérer de l'emprise familiale, les personnages greeniens semblent – pour la plupart – se complaire à rester enfermés et à se laisser

¹³⁶⁶ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 881.

¹³⁶⁷ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 25.

dominer et surveiller par les membres de leur famille. Lorsqu'ils peuvent enfin sortir, ils se rendent sur des routes, dans un désir d'évasion rendu impossible par une volonté défaillante. La route, bien que symbole d'aventure et d'avenir, ne peut permettre de passer d'un cercle clos à un horizon ouvert, puisqu'elle débouche sur une impasse morale.

En lisant *Mont-Cinère*, le lecteur a l'impression que la protagoniste n'est pas autant entravée par l'autorité maternelle qu'Adrienne. En réalité, ce n'est qu'une fausse impression, pour la seule et unique raison que cette « liberté » est une manière pour la mère de se libérer d'autrui. Mais si sa fille parcourt les routes, celles-ci sont loin d'être un symbole de liberté. Il suffit d'observer son parcours sur le chemin qui mène à Rockly où habitent ses voisins, les Stevens, pour en être convaincu :

Le chemin qui menait à Rockly, où habitaient les Stevens, n'était pas très long, mais outre qu'il descendait fort rapidement, il était mal entretenu et s'effondrait en plusieurs endroits. Les jours de pluie, la terre devenait liquide autour des grosses pierres dont il était hérissé ; il fallait alors marcher sur les talus qui le bordaient à droite et à gauche, dans l'herbe glissante et les ronces¹³⁶⁸.

Symbole de l'ailleurs et du possible, le chemin que parcourt Emily révèle une quête identitaire, celle de l'émancipation qui lui permettra de jouir de Mont-Cinère sans la présence menaçante de sa mère. Mais voilà que sa promenade est une épreuve : en effet, le chemin est semé d'embûches entre les flaques, l'effondrement du terrain ou les grosses pierres hérissées. Emily « porte sa croix », et doit choisir, pour reprendre la parole du Christ¹³⁶⁹, entre « la Vérité et la Vie », entre la vérité douloureuse qu'est la haine de la mère et la vie que représente l'inconnu. D'ailleurs, le retour vers l'ancre maternel est plus que douloureux : la route est longue, lui laissant le temps de cogiter et d'avaler sa solitude : « Brusquement, elle s'arrêta au milieu de la route. Jamais elle ne s'était sentie aussi triste »¹³⁷⁰. Son voyage a accentué son déracinement, et rend désormais sa vie « intolérable après avoir été simplement ennuyeuse »¹³⁷¹. Emily se rend compte de son extranéité au monde : « C'est peut-être que je deviens grande, se répétait-elle, et que je ne peux plus me contenter de cette manière de vivre »¹³⁷². En effet, elle ne désire que se détacher¹³⁷³ de sa mère qui l'étouffe et l'empêche d'accéder à une pleine possession de la demeure et de sa

¹³⁶⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 118.

¹³⁶⁹ « Je suis le Chemin, la Vérité et la Vie » (Jean XIV, 6).

¹³⁷⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 122.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

¹³⁷² *Ibid.*.

¹³⁷³ « Elle eut envie de crier à sa mère : « Oh ! ne me demandez rien ! Pas de questions ! Laissez-moi. » », *Ibid.*.

vie. Mais en rentrant, Emily avoue que « si elle l'avait pu, elle se serait enfuie pour ne jamais revoir sa mère »¹³⁷⁴. Dans le rêve matricide qu'elle fait juste après son retour, elle s'enfuit par la route, mais « ses pieds enfoncèrent dans une boue affreuse comme dans un sable mouvant »¹³⁷⁵. Alors que l'aspiration au voyage, et donc dans une certaine mesure la route, est pour Jung, par exemple, le signe de la quête de la mère perdue, la mère est subie en poursuivant la jeune fille par ses cris. La boue représente la dégradation de la jeune fille, sa déchéance provoquée par sa mère qui l'entache de ses passions et de ses vices : au lieu de lui donner amour et protection, son héritage est un attachement démesuré aux choses qui l'emprisonne. Autres caractéristiques de la route : le froid et la dureté du sol, qui rendent encore plus dangereux le fait de s'aventurer dehors. Sortant de chez elle, Emily « se mit à courir sur le sol qui résonnait avec un bruit dur »¹³⁷⁶, à travers « des champs hérissés de grosses pierres [qui] s'étendaient à droite et à gauche jusqu'au pied des montagnes dont on apercevait au loin les flancs déchirés et les crêtes neigeuses »¹³⁷⁷. Cet espace hostile fait d'Emily une étrangère, dont la présence est injustifiée et laisse entendre que la vie est ailleurs. La difficulté du trajet accentue l'attachement excessif des personnages à leur maison. En effet, désespérant de revoir le pasteur de Glencoe, Emily « décida de se rendre à l'église le lendemain matin, malgré la longueur du chemin et les difficultés qu'offrait le trajet de Mont-Cinère à Glencoe dans la saison la plus inclemente de l'année. Il faisait un froid intense et la terre durcie et gelée semblait glisser sous les pieds »¹³⁷⁸. L'espace est ici un paysage mortuaire, qui rend pénible toute sortie des personnages et n'offre aucun refuge. Le jardin de la demeure, par exemple, n'est pas plus accueillant : il est décrit comme un « vaste jardin »¹³⁷⁹, dénué de tout aspect décoratif. Cette rupture entre intérieur et extérieur accentue l'enracinement. Par ailleurs, la route est l'espace transitoire où le personnage ressasse ses obsessions. Alors que le symbolisme de la route pourrait être celui de la fuite, du voyage, de l'affirmation d'une volonté de rompre avec le passé, il apparaît, au contraire, que la route est un espace d'enlissement et de pesanteur du corps. En effet, la scène de la « première vue » est une scène « paralysante ».

¹³⁷⁴ *Ibid.*

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 126. Image bien loin du vertige recherché par le voyage, de l'aspiration à l'inconnu que demande Charles Baudelaire : « Nous voulons, tant que ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » (Charles Baudelaire, « Le Voyage », in *Les Fleurs du mal*, cité, p. 246).

¹³⁷⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 174.

¹³⁷⁷ *Ibid.*

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 79.

Elle était sur une route aux environs de la ville, en robe de percale bleue, les bras chargés de fleurs des champs. L'air était immobile. Dans le ciel une alouette poussait un cri strident qui semblait la voix même de la chaleur et du soleil. L'ombre se réduisait à une raie noire au pied des arbres. Adrienne sentait des gouttes tièdes couler lentement sur ses bras et ses tempes¹³⁸⁰.

Aucune idée de mouvement : la pesanteur domine la scène, que ce soient les bras chargés d'Adrienne, l'air étouffant, la chaleur accablante ou le soleil qui anéantit toute zone de fraîcheur. Dans cet instant qui laisse « une impression très forte dans l'esprit d'Adrienne »¹³⁸¹, qui pressent combien elle peut changer sa vie, le lecteur comprend par la staticité de l'instant qu'au contraire, il ne rompra pas la monotonie de sa vie. Le lecteur a d'ailleurs l'impression qu'une volonté tout autre que celle de la jeune fille est responsable de son soudain « amour » pour le docteur. Si elle répète en effet qu'elle ne l'a pas choisi¹³⁸², sa liberté n'en est que plus réduite, le personnage se conformant à « des puissances supérieures ». La route n'est donc pas un espace de fuite mentale, mais un espace d'égarement et d'erreur. Emprunter cette route n'est plus synonyme d'évasion :

Depuis, par un pli qu'Adrienne avait pris tout de suite, la route au bord de laquelle elle avait vu Maurecourt était devenue sa promenade régulière, et elle ne manquait jamais de se charger les bras d'un bouquet de marguerites et de reines-des-prés, comme la première fois, comptant sans doute, par un obscur calcul de son âme excédée d'ennui, que les mêmes circonstances ramèneraient les mêmes effets. Et, quoique le docteur ne reparût pas sur cette route, elle se buta de toute l'énergie qu'elle avait héritée de son père et refit cette promenade chaque jour pendant une semaine¹³⁸³.

La superstition d'Adrienne, dont nous avons vu combien elle est paralysante, ne fait que l'ancrer encore plus dans un ennui frustrant¹³⁸⁴. La route devient chemin de croix : l'épreuve est d'autant plus dure qu'elle n'aboutit pas à la satisfaction du désir d'Adrienne. Elle n'est pas assez mûre : en effet, le narrateur indique qu'elle est responsable de l'inertie qui l'emprisonne. Toutefois, c'est un comportement naturel et le personnage éponyme n'a pas le recul nécessaire pour changer sa vie. Elle a pour elle la détermination, mais agit à contre-courant de sa volonté par manque de lucidité : pourquoi choisir un homme bien plus âgé qu'elle, dont elle n'a réellement aucune certitude qu'il l'aime en retour ? Le

¹³⁸⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 300.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 301.

¹³⁸² « Je ne vous ai pas choisi [...] Mettons que j'aie eu tort de vous aimer. Je n'y peux rien. C'est ainsi » (*Ibid.*, p. 496) ou encore répète-t-elle : « Je ne peux aimer que vous » (*Ibid.*, p. 495). Et d'ailleurs, le docteur met son amour sur le compte de l'ennui (« Vous vous êtes mis cette idée en tête un jour que vous étiez seule, un jour que l'ennui vous accablait », *Ibid.*), signe de la perte du libre-arbitre de la jeune fille.

¹³⁸³ *Ibid.*, pp. 301-302.

¹³⁸⁴ Pour Adrienne, le mot « route » peut tout à fait être assimilé au mot « routine », puisque la route est le chemin sur lequel elle promène son ennui, qui devient ainsi une limite existentielle.

narrateur insiste sur l'aliénation de la jeune-fille : « On eût dit que le coup d'œil que cet homme lui avait lancé sur le bord de la route l'avait fascinée »¹³⁸⁵. À nouveau, l'espace est signe de la perte. Sur la route, la jeune fille comprend son emprisonnement moral. Par ailleurs, nous le verrons plus tard, on sait que la jeune fille effectue un transfert sur le docteur, cherchant en lui une image maternelle réconfortante. Adrienne paraît donc « succomber à un vécu interne douloureux, s'organis[er] dans un style de vie mécanique qui accroît en [elle] le sentiment d'irréalité et obscurcit le sens de toute expérience subjective quelle qu'elle soit : [elle] sembl[e] se fondre dans le milieu qui [l']entoure »¹³⁸⁶. L'ennui a altéré la perception de la réalité d'Adrienne, et par là-même fausse sa « défense » contre l'ennui puisqu'elle ne peut comprendre combien son attitude l'éloigne de plus en plus de la réalité. Aussi, son rêve de fuite est bel et bien l'image de sa servitude : au lieu de se jeter corps et âme dans un projet lui assurant de partir de La Tour-l'Évêque, voilà qu'elle rêve de « s'enfuir, d'aller se jeter aux pieds de Maurecourt en qui elle mettait tout son espoir, et de le supplier de la prendre pour femme. Certes, il n'y avait que quelques pas de la villa des Charmes au pavillon blanc, mais ces pas séparaient des mondes »¹³⁸⁷. Traverser une rue, emprunter une route n'est ni synonyme de voyage, ni de liberté : la route devient un cercle vicieux qui amène le personnage à croire que sa liberté est possible parce qu'il suffit de quitter sa demeure pour connaître « une vie calme, sans soucis, pleine d'une joie égale qui se renouvellerait chaque jour »¹³⁸⁸. Mais le bonheur n'est pas là où Adrienne porte tous ses espoirs. Selon Édith Perry, « le côté du bonheur est celui du mal puisque y vivent une femme dite de mauvaise vie et un malfaiteur dont le nom commence par Mau / mal »¹³⁸⁹. Son environnement est tout entier vicié et la route ou la rue ne peut lui offrir que l'illusion d'une liberté car elle porte l'ennui en elle, un ennui qui lui fait sans cesse reproduire les mêmes erreurs. Lors du concert, elle se rappelle « sa douleur, sa solitude et, sur la route nationale, ses éclats de rire plus tristes que des sanglots »¹³⁹⁰ après l'épisode du baiser au pavillon.

Elle se mit à remonter la rue du Président-Carnot aussi vite qu'elle put, comme si elle eût fui quelqu'un. Bientôt elle se trouva sur la route nationale et s'arrêta. Elle soufflait. La nuit était douce, l'air immobile. [...] Elle s'aperçut qu'elle pleurait, mais, dans l'immense solitude de la nuit, ses larmes lui parurent puériles. Elle fit quelques pas sur

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 304.

¹³⁸⁶ Giovanni Carlo Zapparoli, *La peur et l'ennui. Contribution à la psychothérapie analytique des états psychotiques*, cité, p. 68.

¹³⁸⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 347-348.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 348.

¹³⁸⁹ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 141.

¹³⁹⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 361.

la route. Les pierres résonnaient sous ses talons ; elle écouta ce bruit avec l'attention fiévreuse d'un enfant qui souffre et qui croit avoir trouvé une distraction. Si elle continuait à marcher ainsi, elle arriverait à Longpré, au bord de l'eau, puis à Coures... Il y avait des milliers de gens de toute espèce qui avaient suivi cette route. Pourquoi pas elle ? Pourquoi n'irait-elle pas où il lui plairait ? Elle couru un peu, mais ses robes la gênaient, et elle dut s'arrêter, le cœur battant. [...] Elle marcha sur la route dans un sens, puis dans l'autre, les mains derrière le dos et les yeux à terre, et se remit à chanter un air à mi-voix, mais elle s'aperçut presque aussitôt que c'était un air que sifflait souvent M. Mesurat, et se tut¹³⁹¹.

En effet, après cette marque d'affection elle fuit sur la route comme pour aller retrouver sa mère dans un ailleurs inconnu. Mais son imitation inconsciente du comportement paternel ainsi que son impossibilité à courir à cause d'une robe, attribut féminin qui évoque le peu de liberté¹³⁹², sont bien des signes qui mettent en évidence son aliénation. Le bruit des pierres sous ses talons pourrait indiquer combien est douloureux le contact avec cette terre. Les nombreuses questions qu'elle se pose sont par ailleurs le signe de l'angoisse qui la saisit lorsqu'elle a conscience de l'immuabilité de sa vie, alors même qu'elle s'efforce de la faire évoluer. De plus, notons l'évocation quasi ironique des noms de certaines villes, notamment « Longpré » et « Coures », qui évoquent l'idée de l'infini, et qui sont néanmoins la preuve que l'horizon d'Adrienne est totalement fermé. Elle ne peut se libérer qu'en perdant son identité. La route la conduit hors d'elle-même, dans une circularité qui ne laisse aucun doute sur la fatalité à laquelle est soumise sa vie. Toutefois, cette fuite sur la route est l'image de ce vers quoi elle tend. Perdre son identité sur la route, c'est s'assurer la vie sans soucis dont elle rêvait quelques temps avant le drame, c'est perdre une réalité qui ne correspond pas à ses attentes. Il est évident que la scène finale est à assimiler aux autres scènes « sur la route », puisqu'on y retrouve les mêmes éléments, exacerbés sous l'effet d'une perte totale de soi :

Bientôt elle fut sur la route nationale. Le bruit de la fête lui parvenait encore. Elle mit les mains à ses oreilles et continua à courir. Ses pas résonnaient sur la pierre. Les arbres à droite et à gauche se distinguaient à peine du ciel où les étoiles scintillaient par myriades. La nuit était noire ; seule la route se voyait dans l'ombre. Au bout de quelques minutes, elle ralentit sa course et souffla. [...] Elle marchait maintenant, d'un pas inégal, tantôt rapide, tantôt si lent et si accablé qu'il semblait que la fatigue dût enfin avoir raison de la jeune fille et de sa frayeur. [...] Parfois, son inquiétude grandissait subitement. Alors, elle ramassait ses forces et courait sur la route pendant quelques secondes, comme stimulée par un aiguillon. Puis son esprit s'égarait de nouveau dans d'autres voies, et elle traînait des pieds¹³⁹³.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 310.

¹³⁹² Dès lors, l'objet métonymique qu'est la robe permet non seulement de désigner la condition féminine d'Adrienne, mais aussi « d'en spécifier les limites » (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 45), puisque c'est bien sa condition de femme, et avant tout de fille Mesurat, qui l'entrave.

¹³⁹³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 519.

L'attitude d'Adrienne, refusant tout contact avec une vie humaine, dénote aussi le rejet de tout signe de vie. En effet, elle ne veut pas entendre une valse qui lui rappelle le concert avec son père et Léontine ; ou elle est incapable de comprendre les danses des couples qu'elle voit comme des mouvements déshumanisés. L'errance d'Adrienne sur la route révèle son exclusion du monde, comme l'indique par exemple le bruit de ses pas sur la route. Elle atteint le paroxysme émotionnel, qui se retrouve sur le décor. Alors que la route sur laquelle elle marchait après le baiser au pavillon blanc présentait des aspects vivants, qui détonnaient par la paix manifeste du paysage¹³⁹⁴, la route désormais, est représentée comme un tunnel qui aspire le personnage. Le décor est obscur, la différence ciel – terre est abolie ; seul persiste le scintillement des étoiles. Par ailleurs, les gestes contradictoires d'Adrienne, faits de mouvements atones et toniques à la fois, sont l'expression rapprochée de ceux qui composaient son ennui. Nous avons vu combien la jeune fille, et les autres personnages ennuyés greeniens, étaient subitement pris par une aboulie intense, malgré des moments où ils parvenaient néanmoins à se débattre et à agir pour sortir de leur situation. Il en est de même ici : le comportement d'Adrienne est à mettre en rapport avec les remarques de Georges Bataille à propos de l'ennui : « Il n'est pas de sentiment qui jette dans l'exubérance avec plus de force que celui du néant. Mais en rien l'exubérance n'est l'anéantissement : c'est le dépassement de l'attitude atterrée, c'est la transgression »¹³⁹⁵. Si l'adolescente ennuyée a tendance à se laisser anéantir par son sentiment d'impuissance, il n'empêche que d'autres réactions¹³⁹⁶ montrent son désir

¹³⁹⁴ « La nuit était douce, l'air immobile. Là-haut cependant, les têtes des arbres remuaient lentement dans une brise qu'on ne sentait pas. De l'autre côté de la route, les champs tout noirs s'étendaient à perte de vue sous un ciel sombre, constellé de petits points tremblants » (*Ibid.*, pp. 309-310). La quiétude est en effet bel et bien présente, le paysage semble compatissant à la douleur d'Adrienne, tout autant qu'il pourrait être considéré indifférent à sa tristesse profonde. On pourrait ainsi citer Camus dont la réflexion éclaire ce passage : « Un degré plus bas et voici l'étrangeté : s'apercevoir que le monde est 'épais', entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier. Au fond de toute beauté gît quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions, désormais plus lointains qu'un paradis perdu. L'hostilité primitive du monde, à travers les millénaires remonte vers nous. Pour une seconde nous ne comprenons plus... » (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 2000, 187 pages, pp. 30-31). Exilée, Adrienne ressent l'hostilité intolérable d'un monde qui n'a que faire de son existence mais qui la retient dans ses mailles, sans possibilité de transcendance à laquelle rêvent de nombreux personnages. Englués dans la matérialité de la vie, ceux-ci ne parviennent pas à accéder à l'ailleurs, sinon en donnant de soi, signe – comme l'écrit Reine-Marie Desnues – qu'ils « se sont trompés de route » (Reine-Marie, *Des auteurs et des hommes* [« Julien Green », pp. 439-487], Paris, Éditions Fleurus, 1961, 517 pages, p. 483).

¹³⁹⁵ Georges Bataille, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1976, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 688 pages, p. 72.

¹³⁹⁶ Certains ennuyés se lancent dans une surabondance d'actions, tendant à jouir de tout, à s'engager « dans une foule d'activités frénétiques, au besoin à caractère antisocial » (Giovanni Carlo Zapparoli, *La peur et l'ennui. Contribution à la psychothérapie analytique des états psychotiques*, cité, p. 68), à la recherche d'une satisfaction immédiate qui a pour effet d'anesthésier un vécu douloureux. Mêmes peu frénétiques, les actes

d'échapper à sa condition. La liberté d'Adrienne est donc une libération, qui n'est rendue possible seulement parce que cette dernière perd son identité.

Liée à une route, comme symbole de parcours individuel, la destinée d'Élisabeth paraît – par son errance – soumise à la volonté des adultes qui l'entourent. Lorsqu'elle erre dans les rues d'une ville morte, la route est synonyme de son déracinement, d'une liberté forcée. La spatialité de son déracinement se transforme, comme l'indique Daniela Fabiani¹³⁹⁷, en intériorité où le héros est en quête des racines de son être. « Alors que tout le monde dormait bien au chaud, elle errait dans les rues désertes comme une fille qui n'a plus sa tête. Le bruit de ses pas sur le trottoir avait quelque chose de rêche, pareil au déchirement d'une étoffe. Elle se mit à courir, et plus elle courait, plus elle avait peur »¹³⁹⁸. La peur et la solitude étouffante font de l'errance de la petite-fille le parcours symbolique que l'être doit affronter pour accéder à un ailleurs possible : « toute route m'était belle qui conduisait hors de ce monde »¹³⁹⁹, peut-on lire dans *Le Visionnaire*. En effet, la route est un parcours personnel, où le personnage accède par étapes à la connaissance de soi. La première errance d'Adrienne n'est pas sans douleur, « le bruit rugueux de ses pas dans la

des personnages greeniens ont en quelque sorte le même but. Le respect monacal des habitudes, les taches ménagères accomplies comme si leur vie en dépendait, les sorties fréquentes, les jeudis de réception, ou la course au désir tendent à faire oublier à l'ennuyé combien sa vie est vidée, se résume au néant. Dans *L'Ennui* de Moravia, le narrateur se jette corps et âme dans des tentatives désespérées pour saisir un réel qui s'échappe. Dino est en effet sous le joug de l'ennui comme l'indique son incapacité à s'ancrer dans le réel et à le posséder, mais aussi par ses tentatives désespérées de posséder Cecilia. Cette dernière accroît le désespoir de Dino par sa fuite constante et son apparente exotisme à tout patrimoine humain. Même s'il est destructeur, l'ennui est pourtant nécessaire puisqu'il va notamment permettre à Dino de comprendre que la vraie possession existe dans la renonciation à posséder qu'est la contemplation. Comme échappatoires à l'ennui, le personnage s'ancre dans ce qu'il y a de plus matériel, se jette dans de prétendus amours, et fait l'expérience de la démesure, qui va de la violence à la mort. Dans « matérialité », il faut surtout entendre ce qui permet de s'accrocher à la réalité, de combler un vide : tel est le but des tâches quotidiennes qui sont une habitude et donnent l'impression d'une relative liberté, mais aussi de l'art en tant que représentation ou capture du réel et enfin de l'argent en ce qu'il permet une possession illusoire. De même, l'amour est – face au précédent échec de posséder la réalité ou d'en fuir – un moyen de possession trompeur ainsi qu'une illusion qui ne permet ni la fuite ni la transfiguration d'un réel bien sombre. De plus, Dino s'aperçoit que ni le langage, ni le corps, ni l'argent et ni le mariage ne seront la solution face à la fuite de Cecilia. Enfin, la démesure dont le personnage fait l'expérience l'amène à utiliser la violence comme exercice de pouvoir, rébellion ou encore possession.

¹³⁹⁷ « La strada diventa quindi immagine e simbolo dell'uomo *déraciné* alla ricerca di un luogo in cui posarsi, luogo che da geografico e materiale si amplia fino a diventare quello spazio interiore in cui trovare le vere radici del suo essere : così l'errare greeniano si carica di un significato molto più preciso e significa camminare non alla ricerca di una patria ma della vera patria... » (Daniela Fabiani, *Erranza e scrittura. Julien Green e le forme narrative brevi*, cité, p. 30).

¹³⁹⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 437.

¹³⁹⁹ Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 308. Dans cette espérance, on retrouve la pensée de l'auteur qui déclare en 1939 dans son *Journal* : « Dans tout l'univers, je crois que rien n'est plus chargé de pensées humaines qu'une route [...]. Si les routes n'existaient pas, [...] l'activité mentale de la race humaine faiblirait au bout que quelques temps et nous finirions par tourner en rond dans un domaine intellectuel de plus en plus restreint, n'ayant plus la route par où nous enfuir... » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours* (1935-1939), cité, pp. 513-514). Il semble – en lisant notre corpus – que seule la fuite par l'imaginaire est possible sur ces routes, où l'être qui n'est pas en adéquation avec son milieu, avec les êtres qui l'entourent dont la matérialité a englouti la part de rêves, peut ainsi connaître un bonheur impossible sur terre.

rue souligne la blessure même qui lacère le cœur de la petite fille, refusée et toute seule dans le désert de la vie »¹⁴⁰⁰, remarque Ornella Pes. Ce qui caractérise ce personnage, c'est son déracinement, son appartenance à aucune patrie qui en fait un être étranger sur terre, « destiné toujours à l'ailleurs »¹⁴⁰¹ aussi parce qu'il se distingue des personnages qui l'entourent. Après ses errances successives, le lecteur la retrouve sur une route désolée avec M. Agnel, dont la compagnie est une entrave.

Ce moment parut propice à Élisabeth et elle demanda si M. Agnel ne pourrait pas lui parler de Fontfroide tout en cheminant vers ce lieu d'élection. [...] Quelques minutes plus tard, ils tournaient le dos à la ville et s'engageaient sur une route. Des terres de labour s'étendaient vers la droite jusqu'à de petits bois couleur de fumée. La nuit tombait, mais la lumière qui se retirait du ciel brillait encore dans les sillons pleins d'eau¹⁴⁰².

Espace ouvert, la route n'est pourtant pas un lieu de liberté, où le corps comme l'âme pourraient divaguer. Si M. Agnel est venu chercher la petite-fille, les rôles s'inversent et cette dernière semble pourtant plus désireuse d'arriver à destination que son compagnon de route. Plus seule pour affronter la peur de l'errance, la petite fille est à la quête d'un refuge, et malgré l'aspect peu engageant du paysage qu'ils traversent, le lecteur a l'impression que la lumière qui quitte le ciel et vient se refléter dans les sillons est un signe qui indique l'accès à l'ailleurs auquel elle aspire. Cette lumière annonce la remarque d'Élisabeth à propos de la démarche de M. Agnel : « cette façon d'aller à travers la pluie et l'obscurité comme il eût marché en plein midi, par un beau soleil »¹⁴⁰³ ainsi que son impression que « de la lumière entourait M. Agnel »¹⁴⁰⁴. Elle signale que cette aventure, avec un tel personnage pour guide, va éclairer sa destinée puisqu'elle va lui permettre d'accéder à la connaissance d'elle-même¹⁴⁰⁵. Le personnage doit – avant de prétendre

¹⁴⁰⁰ Ornella Pes, « Paysages et intériorité : la terre, l'eau, l'air », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 63-94, p. 71.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴⁰² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 493.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 496.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 496.

¹⁴⁰⁵ La jeune fille mène un « parcours initiatique », selon Michèle Raclot, analysant la fin du roman, où Élisabeth chute dans un *abîme renversé* (Bachelard), indiquant « l'espoir d'une transcendance ». Par ailleurs, elle indique que les deux premières étapes du parcours d'Élisabeth l'ont préparée avec la rencontre avec son père spirituel puisqu'elle y affronte la douleur, la séparation de la mort (à deux reprises, avec sa mère et M. Agnel) et une expérience sensuelle qui s'ouvre avec le rémouleur (Michèle Raclot, « Une approche herméneutique de *Minuit* : variations romanesques, oniriques et mystiques sur le thème de la chute et du salut », in *Julien Green. Écriture poétique et métaphysique*, Valérie Catelain (éd.), cité, p. 33). On peut voir dans ces différentes étapes l'abandon progressif de l'engluante et pesante matérialité de la vie, qui attachait la petite fille à l'ennui. En effet, seule une expérience mystique permet à l'âme de se détacher de son corps, et cette hypothèse est confirmée par l'image de Fontfroide tombant en ruine. Fuir l'ennui n'est possible qu'en sortant de soi, en ayant un rapport bien autre avec la réalité, et la conclusion suggère qu'en effet cela n'est réalisable que dans une évasion dans un autre monde. C'est d'ailleurs ce qui isole les personnages tels Louise

avoir accès au monde de l'invisible – traverser les régions troubles de son existence. Telle est la raison pour laquelle le décor que ces deux êtres solitaires traversent est l'image de la noirceur et de la monotonie d'un monde décoloré par l'ennui, où le personnage n'a pour seule occupation que de s'ancrer encore plus dans la banalité de ce qui l'entoure. Aussi Élisabeth « regardait avec l'attention scrupuleuse de l'ennui »¹⁴⁰⁶ les chaussures de M. Agnel qui fait avec lenteur et « d'une voix égale »¹⁴⁰⁷ un discours qui laisse place à l'imagination de la petite-fille. Le village « qu'il fallait traverser dans toute la longueur de ses rues fangeuses et obscures »¹⁴⁰⁸ avant de parvenir à la maison ne laisse aucun doute quant à l'ennui qui engluie les personnages et qui fera partie entière de leur vie à Fontfroide. C'est par un parcours jalonné d'obstacles, de douleur, d'ennui, et surtout de vide, que le personnage puise l'essence de lui-même : son désir de fuite, sans cesse présent – même à Fontfroide qui pourtant fait la part belle au mystère et exprime la quête d'un sens – l'amène néanmoins à la destination à laquelle elle aspirait dès le début du roman.

La route est un lieu de rencontres, que ce soit avec autrui ou avec soi-même, mais elle n'a pas la valeur de confrontation qu'elle peut avoir dans un espace clos. Adrienne est confrontée à une nouvelle étape de sa vie, l'espoir et la possibilité d'un bonheur et d'une liberté prochaine que lui offrirait cette nouvelle aventure avec le docteur. L'aventure est pourtant entachée par son aliénation à l'ennui. Pour Emily, c'est l'abjection de sa mère et la quête d'une possession rendue difficile par l'obstacle maternel, signe d'une double condamnation, celle de ses propres limites et celles de sa mère, tandis qu'Élisabeth accomplit son destin à travers les différentes routes qu'elle emprunte.

Aussi, la route montre au personnage qu'il est le jouet d'un destin implacable, mais aussi qu'il est impuissant contre lui-même : « sa liberté [n'est] qu'une moquerie »¹⁴⁰⁹ parce qu'il ne parvient pas à se libérer de cet ennui qui est un véritable cercle infernal. Le

et Élisabeth des autres personnages greeniens. En effet, il y a en elles une vie intérieure et spirituelle absente chez Adrienne ou Emily. Ces dernières ont « tendance[...] à se figer dans des moules à accomplir son destin individuel, ce qui équivaut à la mort » (Emil Michel Cioran, *Solitude et destin*, cité, p. 14), tandis que les deux fillettes ont en elles « une aspiration à renouveler sans cesse [leur] vie spirituelle, à se maintenir dans une fluidité permanente, à fuir la mort » (*Ibid.*, pp. 14-15). Leur vie intérieure est bien plus présente que chez les autres personnages : elles parviennent à voir le monde comme un accès à un monde métaphysique, vaste. Adrienne, Emily ou Hedwige voient les multiples facettes de la vie, mais elles les voient « *en tant que telles*, détachées de toute participation métaphysique ou fonctionnelle à une totalité qui le[s] dépasse » (*Ibid.* p. 25).

¹⁴⁰⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 492.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 494.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 496.

¹⁴⁰⁹ Remarque de Madame Grosgeorges dans le *Léviathan*, cité, p. 711.

personnage n'étant que lui-même, toujours le même (c'est le fondement de l'ennui), il ne peut accéder à la liberté sans sortir de son être. Car, Julien Green l'écrit :

L'homme est libre, mais il est fait de telle sorte qu'il se croit prisonnier dans une geôle étroite. Comme il l'aime sa geôle ! Il l'appelle Fatalité, Religion, Destin, Patrie. Et comme il la déteste aussi ! Il pense : « Je suis un prisonnier qui rêve d'évasion. » Mais il n'y a ni prison ni prisonnier, il n'y a que la liberté des enfants de Dieu¹⁴¹⁰.

L'être est bel et bien fondamentalement libre. Par mauvaise foi, par manque d'audace, par confort, par conformisme, par peur aussi il aime se sentir entravé, contraint de respecter la voie dans laquelle il est embourbé. Car il est une vérité que le personnage ne parvient pas à intégrer : sa liberté lui est douloureuse. D'où son ennui : devant la responsabilité de choisir ses occupations, ou même de faire de sa vie ce qu'il désire, l'être ennuyé ne réussit pas à choisir, il est « paralys[é] d'anxiété »¹⁴¹¹, ne sachant que faire de sa liberté, conscient du vide qui caractérise son existence entière. Mais dans cette conscience angoissante, un sursaut l'arrache de son immobilité, et il se précipite sur les routes pour fuir sa condition sans espoir.

b) Les vaines tentatives de fuite :

Si les personnages sont englués dans l'ennui, qui provoque faiblesse, découragement, aboulie, ils passent néanmoins par une phase d'exaspération qui les amène à agir, coûte que coûte. Entravés, ils décident alors – sur un coup de tête qui est un besoin impérieux de changement – de fuir.

Tel est le cas d'Adrienne, dont la décision de partir illustre bien la saturation d'ennui à laquelle elle est arrivée :

Quelques minutes plus tard, elle redescendit en courant. Il lui était impossible de rester plus longtemps dans cette maison, elle y avait été trop malheureuse pour qu'elle pût supporter la vue de ces murs et de ces meubles et de tous les témoins de sa souffrance qui la lui rappelaient et la ravivaient sans cesse dans son cœur¹⁴¹².

¹⁴¹⁰ Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours* (1935-1939), cité, pp. 496-497. Julien Green rejoint ici Jean-Paul Sartre. Pour Sartre, l'homme est absolument libre, c'est son propre choix qui l'amène à être ce qu'il est, « l'Existence précède l'Essence » en cela que dès sa naissance il est libre et seules ses actions détermineront son être au monde. Si l'on compare avec Camus, pour ce dernier, la rencontre avec l'absurde est fondamentale car avant cette prise de conscience, l'homme avait l'illusion d'être libre mais ne faisait que s'empêtrer dans les préjugés, les habitudes et de vagues illusions. Sa liberté est totale dès lors qu'il a conscience de sa condition.

¹⁴¹¹ Didier Nordon, « Préface : un sujet impossible ! », in Didier Nordon (éd.), *L'ennui, féconde mélancolie*, cité, p. 10.

¹⁴¹² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 424.

Notons l'accumulation de la conjonction de coordination « et » qui met en relief la saturation de la jeune fille, ainsi que les démonstratifs « cette » et « ces » qui créent une distance entre la villa et l'adolescente, comme si elle niait tout ce qu'elle y avait vécu. Si l'intention est bonne, la réalisation l'est moins, comme chez tous les personnages ennuyés de Green. En effet, un personnage tel Adrienne ne parvient pas à agir de façon réfléchie parce que la destination de son voyage est bien trop identique à la petite ville dans laquelle elle étouffe. « Car la prison suivra le prisonnier comme son ombre »¹⁴¹³, écrit Jean-Claude Joye. La fuite d'Adrienne hors de La Tour-l'Evêque est aussi un moyen de « distraction » dans le sens originel du terme¹⁴¹⁴, c'est-à-dire *divertere*, *détourner*. Fuyant l'ennui et une profonde tristesse elle prend par hasard un train pour Montfort-l'Amaury, petite cité médiévale des Yvelines, car le nom lui plaît et elle veut fuir l'étourdissement de la capitale. Elle fait de même avec Dreux, ce qui symbolise une impossible fuite. Ses deux choix de villes sont erronés et ne vont que cloîtrer l'adolescente dans son ennui. Julien Green écrit à ce sujet : « l'ennui est tout simplement un des visages de la mort, et c'est la mort que fuient beaucoup d'hommes lorsqu'ils voyagent »¹⁴¹⁵, ce qui montre bien que la fuite d'Adrienne

¹⁴¹³ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 34. Les personnages sont voués à l'emprisonnement, et ce n'est pas un désespéré désir de changement qui les fera échapper de leur ennui.

¹⁴¹⁴ Cela rapproche Julien Green de Pascal, puisque la racine de l'ennui pour tous les deux est la conscience du vide qui forme la vie. D'ailleurs, Julien Green note dans son *Journal* le 29 juillet 1956 : « C'est sans doute la présence du néant [...], le rien épouvantable qui nous cerne et que nous nous cachons à nous-mêmes avec des paroles, des lectures, des plaisirs de toutes sortes. Si cela durait, on mourrait, je pense. C'est peut-être « l'acedia » dont parlent les auteurs d'autrefois. Cela n'a rien à faire avec l'ennui banal des gens qui ne savent que faire de leur temps. On peut être très occupé et avoir conscience de la présence redoutable » (Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui* (1956-1957), cité, p. 43). Le 18 décembre 1967, il évoque le « sentiment du néant que j'ai parfois. Je lui ai cité la phrase de Bossuet sur l'insondable ennui qui forme le fond de toute vie humaine. C'est l'ennui, avec tout le sens, toute la neurasthénie dont le chargeait le XVII^e siècle, c'est l'affreuse tristesse que procure la présence du néant d'où nous avons été tirés par Dieu... » (Julien Green, *Journal, Ce qui reste de jour* (1966-1972), [1972], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 417-643, p. 450). Mais quel est ce vide ? Il est le vide d'une présence niée, celle de Dieu. Par les divertissements, l'homme se détourne de la pensée que son existence est vide. Sa misère vient de ce qu'il ne sait comment emplir sa vie : sans occupations, il sent la noirceur qui est au fond de lui, il sent son impuissance, le voilà livré à lui-même, dans une acédie qui lui montre son dégoût pour toute chose et aboutit sur le désespoir. « La connaissance de sa misère sans celle de Dieu fait le désespoir », écrit Pascal (Blaise Pascal, *Pensées, opuscules et lettres*, cité, p. 258). S'il condamne ce vain divertissement, Pascal invite l'homme à assumer son ennui afin d'être disposé à accueillir l'amour pour Dieu. L'ennui viendrait-il du manque de Dieu ? C'est aussi ce que déclare Bossuet : les personnages fuient « la persécution de cet inexorable ennui qui fait le fond de la vie humaine depuis que l'homme a perdu le goût de Dieu » (Jacques-Bénigne Bossuet, *Œuvres complètes XVII, Correspondance*, Besançon, Outhenin-Chalandre, 1841, 800 pages, p. 284) et « qui seul suffirait à rendre la vie insupportable » (phrase que Julien Green a citée à Roger Vrigny). Cependant, plus qu'un manque de Dieu, il apparaît certain qu'il faille voir dans l'ennui la condition profonde de l'homme qui est mis face à l'inanité de sa vie.

¹⁴¹⁵ Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre* (1940-1942), cité, pp. 618-619. Sa réflexion naît à propos de la raison pour laquelle tant de personnes – comme lui, en quelque sorte – voyagent. Selon lui, le besoin de se déplacer n'est pas forcément motivé par des raisons palpables, mais révèle un ennui latent, « l'ennui terrible qui est au fond de toute vie humaine où Dieu n'est pas » (*Ibid.*). L'auteur lui-même a eu le même mouvement de fuite après une réelle crise de désespoir. Le 27 juillet 1948, il note : « J'ai connu cela aussi, en 1925, à Montfort-l'Amaury, et c'est de là qu'est sortie *Adrienne Mesurat*. Je me demande comment font les

est vaine et que son voyage ne fera que la rapprocher de la mort. À nouveau, le lecteur remarque l'impossible fuite du personnage, qui choisit la province, alors que la capitale lui fournirait une plus grande liberté. Les paysages laissent présager que le voyage d'Adrienne sera infructueux :

À droite et à gauche, le paysage est le même, et le plus morne qui soit par un jour de mauvais temps. Tout ce qu'Adrienne pouvait voir, en se courbant sur la banquette, était une suite ininterrompue de champs verts où le vent et la pluie creusaient des remous [...] Un ciel sans couleur ajoutait à la désolation de ce spectacle¹⁴¹⁶.

D'ailleurs la même méfiance du nouveau existe dans cette petite ville, comme en témoigne l'attitude des enfants à son arrivée : « Elle se pencha et vit des enfants que le bruit attirait aux portes et qui suivaient la voiture d'un regard où Adrienne crut discerner de la méfiance »¹⁴¹⁷. Adrienne est aliénée, doublement : d'une part, ses chaînes la suivent où qu'elle aille, d'autre part elle reste étrangère à elle-même et à la société. Cela explique pourquoi ses tentatives de fuite sont un échec, elle ne se connaît pas elle-même. D'autres faits lui rappellent inconsciemment sa province, « sans qu'elle sût pourquoi »¹⁴¹⁸, et donc sa tristesse :

Après le fracas des roues sur les pierres, le silence qui succédait parut étrange et presque désagréable à la jeune fille. Elle descendit. C'était l'heure du déjeuner et il n'y avait personne dans les rues. Comme elle payait le cocher, elle entendit le cri d'un coq dans une cour et, sans qu'elle sût pourquoi, elle en eut le cœur serré de tristesse¹⁴¹⁹.

Adrienne ne sait jamais pourquoi elle agit ou pourquoi les autres agissent. De plus, le parallèle avec La Tour-l'Evêque continue avec l'immobilité qui frappe la ville ainsi que l'attraction qu'elle exerce sur la jeune fille :

Sous le ciel pluvieux, à cette heure silencieuse où tout paraissait frappé d'une immobilité qui ne devait jamais cesser, la jeune fille eut confusément l'impression que ce vieux village l'attendait et qu'il l'avait attirée à lui par de secrets et puissants sortilèges¹⁴²⁰.

autres » (*Journal, Le Revenant* (1946-1950), cité, p. 1026) et poursuit le 27 octobre 1949 : « J'étais allé à Dreux, par désespoir, comme elle. J'avais pris un billet pour n'importe où. Dans ces cas-là, je sombrais tout de suite » (*Ibid.*, p. 1112).

¹⁴¹⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 426.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*. Les personnages ennuyés sont de bien piètres psychologues, ce qui accentue aussi le mouvement fatal qui les amène au crime, à la folie ou tout simplement dans l'erreur.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 426.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 427.

Le fait d'être seule lui donne l'impression d'une plus grande liberté, comme l'illustre le fait qu'elle s'encourage à haute voix de partir : « Allons, disait-elle à mi-voix, allons vite. (Et elle regardait autour d'elle furtivement.) Il faut en finir. Je ne reste plus ici, je ne peux plus... »¹⁴²¹). Son geste indique aussi le manque de maturité du personnage qui a du mal à agir tout seul. L'ivresse qui la prend (rire, sentiment de liberté totale, envie de se lever et de chanter) montre combien il s'agit aussi et surtout d'une libération mentale. Le narrateur rapporte que « c'était la première fois qu'elle voyageait seule »¹⁴²² et que l'emprise tentaculaire de la villa de Charmes n'agissait plus, ni même sa propre séquestration mentale¹⁴²³. Ainsi, le lien invisible qui la retenait à La Tour-l'Evêque se rompt au fur et à mesure de l'éloignement du train : « à mesure qu'elle voyait les arbres, les maisons, tout l'odieux paysage de La Tour-l'Evêque s'éloigner d'elle, elle éprouvait quelque chose qui lui soulevait la gorge mais qui n'était pas l'angoisse de tout à l'heure »¹⁴²⁴. Même « les cahots réguliers du train »¹⁴²⁵, qui font penser à tous les bruits désagréables de sa province, ne lui sont plus désagréables et semblent avoir un « sens caché ». Serait-ce pour marteler ce besoin de liberté et le lui faire admettre ? En tout cas, ce bruit provoque l'endormissement, qui, on le verra, est la condition la plus proche du néant, de la mort. Mais sa fuite va progressivement se révéler inutile, à cause des parallèles inconscients avec La Tour-l'Evêque, soit par le dégoût que Montfort-l'Amaury provoque en elle. Par exemple, l'apparence de la patronne dont la vue des pieds et des chevilles énormes lui donnent « envie de s'enfuir de redescendre doucement et de regagner la route »¹⁴²⁶, la vulgarité du lieu, le goût désagréable de la nourriture « dont tous les plats lui paraissaient insipides, [...] [dont] les quelques bouchées qu'elle s'était contrainte d'avalier lui restaient au fond de la gorge et l'étouffaient ; cette viande filandreuse, cette purée de pomme de terre cuite à l'eau la dégoûtaient »¹⁴²⁷. En effet, sa colère et sa course pour échapper à ce lieu maussade en disent long sur cette impossibilité de distraction, sur le caractère vain de toute fuite¹⁴²⁸. Pourtant, si Dreux semble plus vivante que la ville

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 425.

¹⁴²² *Ibid.*.

¹⁴²³ Le narrateur l'explicitera : « Elle était délivrée enfin de cette contrainte inexplicable dont elle souffrait tant à la villa des Charmes, elle n'avait plus à lutter avec elle-même pour ne pas penser à certaines choses » (*Ibid.*).

¹⁴²⁴ *Ibid.*

¹⁴²⁵ *Ibid.*

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 428.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 430.

¹⁴²⁸ Annette Tamuly écrit que « le personnage revient nécessairement à ce centre pourri, au lieu de sa culpabilité, de son crime. C'est ici qu'apparaît très nettement la malédiction d'un espace circulaire qui se constitue autour de la subjectivité mais qui se désagrège aussi dans la subjectivité. Non seulement, l'espace

précédente, sa tristesse et sa banalité font penser à Montfort. Cette illusion de liberté révèle donc à Adrienne qu'il est impossible de fuir son environnement, aussi hostile qu'il soit, et que sa solitude est irrémédiable. De même, le voyage montre qu'elle est incapable de tirer des leçons de ses faits, et qu'elle est vouée à répéter les mêmes erreurs : prisonnière d'elle-même et de son éducation, sa liberté et son divertissement ne sont que des illusions. Ses deux fuites sont « une vaine tentative pour éviter l'impalpable ennemi intérieur »¹⁴²⁹ d'une agitation stérile. En effet, selon Norbert Jonard analysant le thème du voyage chez Sénèque, « voyager par ennui n'est qu'une fuite en avant pour échapper à la pesanteur d'une existence morne, celle de l'*otium iners*, d'une vie inerte ou mal occupée, sorte de mort vivante »¹⁴³⁰ : le voyage est vain parce que les intentions sont « bancales ». Adrienne fuit un décor fade, mais ne se fuit pas elle-même alors que la racine de l'ennui est en elle, non à l'intérieur de sa maison. Comme cette dernière elle est soumise à la matérialité d'une vie banale, et en ressent l'ennui de façon exacerbée ; son départ est la conscience que son existence est déjà vécue, en cela que rien n'est plus à espérer :

Il y avait un train pour Paris dans une vingtaine de minutes. Elle s'en fut attendre dans un petit café tout proche, commanda une tasse de chocolat et lut les en-têtes des journaux. Des ouvriers qui prenaient leur café debout au comptoir la regardèrent avec une curiosité narquoise [...]. Sylvie rougit. Elle vida sa tasse, paya et s'en alla aussitôt¹⁴³¹.

L'être ennuyé ressent plus que quiconque l'impression d'être étranger au monde, de ne pas faire partie de la communauté. Ici, Sylvie fait la même expérience qu'Adrienne, rougissant comme si sa fuite était un quelconque acte criminel : le personnage n'assume pas son désir d'affirmation de son individualité et se sent chassé de tout lieu. De même irait-elle dans la salle d'attente, « mais une odeur de fumée la chassa sur le quai. Là elle s'assit un moment, se leva, acheta un journal qu'elle ne lut pas et se mit à marcher à grands pas, les mains enfoncées dans son manteau »¹⁴³². Injustifiée au monde, Sylvie est figée par le regard d'autrui dans un jugement qui ne lui laisse pas la liberté d'agir, parce qu'elle prend en compte ces regards. Ses mains enfoncées indiquent la difficile réalisation de ses projets.

est étroitement circonscrit, mais il est aussi habité par cette inéluctable force centripète de la destruction » (Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 221). Cela explique l'attraction des personnages au point de départ, qui est à l'image du mal qui couve en eux. Ce ne sont pourtant pas des personnages foncièrement mauvais, mais les crimes qu'ils accomplissent, leur violence, ou encore leur sadisme sont l'expression de tourments intérieurs qui prennent plus d'ampleur dès lors qu'ils cherchent à se libérer des entraves à leur liberté. Par exemple, cela se note dans l'amour qu'ils expriment et qui se confond souvent en haine. En témoignent Adrienne, Serge, Ariane ou encore Emily.

¹⁴²⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 56.

¹⁴³⁰ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 19.

¹⁴³¹ Julien Green, *Histoires de vertige (Amours et vie d'une femme)*, cité, pp. 652-653.

¹⁴³² *Ibid.*, p. 653.

Les grands pas signalent son indécision ; seule l'arrivée du train la fait réagir. Par ailleurs, le décor qu'elle contemple est masqué par la brume¹⁴³³ : il n'y a aucun point de fuite possible pour le personnage, dont l'horizon – spatial et psychologique – demeure condamné. Enfin, comme Adrienne après la réalisation de son projet, elle est anéantie par un violent désespoir : « Tout d'un coup elle porta les deux mains à son front, en proie à une tristesse subite qui lui arrachait des larmes, et s'efforça en vain d'étouffer une sorte de plainte qui lui montait de la poitrine. Elle demeura ainsi quelques temps, secouée par les cahots du train, ses mains gantées de noir collées à ses yeux »¹⁴³⁴. Ce désespoir, de ne pas avoir assez de volonté pour que changent les choses malgré ses tentatives, est aussi le désespoir face au néant de sa condition. Bien que la vie lui ait été favorable, en anéantissant les obstacles que représentaient ses parents, responsables de sa destinée malheureuse, et en permettant par là-même que se réalise finalement une relation avec l'homme dont elle était éprise avant son mariage, Sylvie n'échappe pas à son ennui. Alors que cet amour pourrait être une fuite permettant de transfigurer une morne existence, « bien vite l'habitude eut raison des heures de vertige et la passion amoureuse ne résista pas à quelques après-midi de volupté »¹⁴³⁵. Aussi, son départ pour Paris représente l'espoir inutile, parce que sa vie est déjà toute engluée dans l'immuabilité.

Comme l'écrit Émile Tardieu, « l'ennui décide le départ, il se trahira dans les soubresauts de l'itinéraire, il fera l'imprévu du retour »¹⁴³⁶. L'être ennuyé revient encore plus accablé qu'avant son départ, conscient du néant qui caractérise son existence entière. Pour prétendre rompre avec l'ennui, il faudrait avant tout, pour citer Musset, « sortir de [s]a peau pendant une heure ou deux, [...] être ce monsieur qui passe »¹⁴³⁷, « être un autre »¹⁴³⁸, ce que Brittomart explique à Fabien : « Changer de geôle n'est qu'un palliatif au mal dont elles souffrent. Il faudrait [...] pouvoir quitter la geôle avant que l'ennui s'y

¹⁴³³ « Au moment où le train s'engageait sur le pont qui traverse la Seine, elle cligna fortement des yeux, essayant de distinguer parmi les têtes des arbres la terrasse blanche de Ferrières ; mais la pluie brouillait l'horizon et cachait les rives du fleuve » (*Ibid.*, p. 653).

¹⁴³⁴ *Ibid.*

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p. 656.

¹⁴³⁶ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 134.

¹⁴³⁷ Alfred de Musset, *Fantasio*, Paris, Gallimard, 2009, 131 pages, p. 55.

¹⁴³⁸ « Que j'aimerais être un autre... » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 190). L'angoisse et le regret sont les mêmes pour Schopenhauer, selon lequel aucune histoire, aucune aventure n'est possible puisque le temps est voué à un éternel recommencement. Aussi, l'homme ne peut espérer le moindre changement, il est fixé une fois pour toutes dans sa propre personnalité et c'est une illusion d'imaginer qu'il peut librement disposer de lui-même.

installe »¹⁴³⁹. Leur fuite, les transformant en fuyards, accentue leur incapacité à se construire au contact d'autrui.

Par ailleurs, la route semble dissuader les personnages. En lisant l'incipit de *Minuit*, le lecteur ne peut que constater combien tout voyage est pénible :

La route devenait de plus en plus étroite et mauvaise. Au risque de rompre un essieu, il fallait suivre les ornières profondes que les charrettes des paysans avaient creusées, sans soucis de la ligne droite, dans une terre à la fois molle et compacte. Presque à chaque pas, le cheval efflanqué butait dans les grosses pierres qui hérissaient le sol¹⁴⁴⁰.

À la description du décor du voyage correspond une image symbolique de l'existence. L'étroitesse de la destinée humaine est représentée par cette route, qui indique que l'être étouffe dans la vie qui lui est imposée. Les ornières représentent le cours d'une vie toute faite, vécue à l'avance tellement elle est dépourvue de surprise et de fantaisie, mais c'est une vie qui engluie – à l'image de la terre molle – dans sa banalité et sa monotonie. Il faut au personnage ennuyé supporter les obstacles, ce parcours semé d'embûches, mais il se solde par un échec. En effet, Charlotte Duharcourt voit dans ce « voyage impossible » le dernier voyage dont le décor indique « que le destin de l'héroïne est d'emblée tracé »¹⁴⁴¹. Le véhicule, « sorte de boîte noire juchée sur des roues trop grandes, avec des rideaux de drap aux portières et de grands flambeaux de métal à droite et gauche du cocher »¹⁴⁴² se transforme en corbillard, annonçant le destin de la mère d'Élisabeth et indiquant aussi que tout voyage est un parcours vers la mort, car pour qu'il soit efficace, il faut que le « fuyard » sorte de soi. D'ailleurs, le narrateur écrit à propos d'Élisabeth à Fontfroide : « elle devine que troubler le dormeur, c'est ébranler la vie du corps, et que le libérer c'est mourir... »¹⁴⁴³, et donc que les limites humaines ne peuvent se franchir que par la mort. Exclu du monde, le personnage greenien trouve à l'extérieur le miroir de son « raté de l'être au monde »¹⁴⁴⁴, selon les termes d'Annette Tamuly. De plus,

¹⁴³⁹ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 881. D'ailleurs, l'auteur note dans son *Journal*, le 20 mai 1942 : « Le plus grand explorateur sur cette terre ne fait pas d'aussi longs voyages que celui qui descend au fond de son cœur et se penche sur les abîmes où la face de Dieu se mire parmi les étoiles » (Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, p. 657). L'important n'est donc pas tant de fuir, à la recherche de points de repère, mais de se connaître soi-même afin d'annihiler l'identité qui n'est faite que de souffrances pour renaître. Dès lors, il accède à l'absolu en retrouvant Dieu.

¹⁴⁴⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 395.

¹⁴⁴¹ Charlotte Duharcourt, « *Minuit* : un voyage initiatique vers les profondeurs », in Valérie Catelain, Hélène Dottin (éds.), *Julien Green, un voyageur sur la terre*, cité, p. 98.

¹⁴⁴² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 395.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 606.

¹⁴⁴⁴ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 220.

la fuite accomplie répond au thème récurrent et obsédant du désir rêvé de fuite¹⁴⁴⁵. En effet, chez ces prisonniers le désir naît de la conscience des limites, aussi bien physiques que psychologiques¹⁴⁴⁶. Par exemple, emprisonnée dans une enveloppe corporelle qui correspond aux désirs des adultes, Louise n'accède à la liberté que par une disparition mystérieuse dans la neige, et donc, probablement par la mort, scellant ainsi « l'appartenance de la fillette à un univers étranger à la compréhension humaine »¹⁴⁴⁷. Cette évasion, annoncée par la vision incertaine de la petite-fille courant dans la rue « le long des maisons comme pour se cacher dans l'ombre »¹⁴⁴⁸ (notons déjà l'idée d'évanescence de Louise), puis par la volonté de s'en aller¹⁴⁴⁹, n'acquiert néanmoins pas un sens positif, puisque réussir à fuir équivaut à mourir. De façon assez paradoxale, l'auteur choisit de faire disparaître Louise par l'intermédiaire de plusieurs éléments qui relèvent de l'imagerie enfantine : la neige et Noël, alors même que c'est justement l'enfance qui est entachée¹⁴⁵⁰ par les vices des adultes. Da plus, la fuite serait une façon de

¹⁴⁴⁵ Combien de personnages ne rêvent-ils pas d'une fuite hors de tout ? Philippe, dans *Épaves* exprime ce désir exacerbé, mais sans espoir : « L'envie de sortir le chassait dehors sans une idée. Souvent il lui arrivait de s'installer dans une voiture, puis de rester court quand le chauffeur lui demandait l'adresse. « N'importe où, aurait-il voulu dire, pourvu que ce soit loin et que ce soit beau » » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 111). Mais l'abîme qui entoure les personnages est sans issue et les tentatives de se libérer sont soit vaines, accentuant leur aboulie, soit aboutissent sur la mort ou la folie. Aussi, comme l'écrit Oswald Muff, « la découverte d'une absence de sens équivaut à la découverte d'une absence tout court, du néant, de l'ennui, de la tristesse » (Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 81). Il n'y a donc aucun point de fuite pour les personnages, puisque quoi qu'ils fassent ils sont condamnés à rester dans leur néant.

¹⁴⁴⁶ Eux aussi pourraient regretter, comme le narrateur de *Mademoiselle de Maupin* : « J'ai beau faire, je n'ai pu sortir de moi une minute. – Je suis toujours ce que j'étais, c'est-à-dire quelque chose de très ennuyé et de très ennuyeux, qui me déplaît fort. Je n'ai pu venir à bout de faire entrer dans ma cervelle l'idée d'un autre, dans mon âme le sentiment d'un autre, dans mon corps la douleur ou la jouissance d'un autre. – Je suis prisonnier dans moi-même, et toute évasion est impossible : le prisonnier veut s'échapper, les murs ne demandent pas mieux de crouler, les portes que de s'ouvrir pour lui livrer passage ; je ne sais quelle fatalité retient invinciblement chaque pierre à sa place, et chaque verrou dans ses ferrures [...] » (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier frères, 1955, coll. « Classiques Garnier », 380 pages, p. 94).

¹⁴⁴⁷ Gianfranco Rubino, « Le voyage dans la maison », in Valérie Catelain, Hélène Dottin (éds.), *Julien Green, un voyageur sur la terre*, cité, p. 60.

¹⁴⁴⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 352.

¹⁴⁴⁹ « « Je veux m'en aller, dit-elle. – Vous dites souvent cela, Louise. Vous en aller où ? Dans votre chambre ? – Non. – Alors où donc, Louise ? » La fillette la regarda sans répondre. « Moi aussi, soupira l'institutrice. Il y a des moments, il y a des heures du jour où à cause de la lumière, à cause de la tristesse, je voudrais être ailleurs – mais je ne devrais pas vous dire cela. » » (*Ibid.*, p. 393). L'ennuyé, insatisfait chronique d'un monde dans lequel il n'a pas de repères, dans lequel il ne se reconnaît pas, désire échapper à la banalité de son existence. Chez la fillette, cela se manifeste par une disposition mystique, un désir d'ailleurs qui rompt avec l'ici-bas dans lequel elle est empêtrée à cause des adultes. Dans la confession de l'institutrice se confirme l'idée de la fuite liée à la mort, ce qui en fait une figure mélancolique. En effet, le mélancolique se retire du monde, dans un dégoût de soi et de ce qui l'entoure qui ne peut entraîner que la volonté de supprimer son être au monde.

¹⁴⁵⁰ Julien Green note à son propos qu'elle « est une mystique égarée dans un enfer, qui est le monde » (Julien Green, *Journal, La Terre est si belle* (1976-1978), [1982], in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 293-523, p. 362). En effet, sans avoir reçu une éducation religieuse, elle soutient avoir vu la lumière du Paradis, et dans l'attrait qu'elle exerce sur les adultes, Michèle Raclot voit « le symbole d'une aspiration à l'idéal, une nostalgie du paradis perdu. Le désir de l'enfant

rompre avec l'identité qui est imposée à Louise, l'empêchant d'évoluer et de s'affirmer en tant que personne et non plus comme enfant. Contre l'ennui, qui est l'immobilisation de tout, la cristallisation de l'être, la fuite est une manière de s'affirmer, de se mettre en mouvement, de s'évader de la prison. Élisabeth a la même réaction, « devant l'angoisse terrible de l'existence »¹⁴⁵¹. En effet, tout autant que Louise, elle connaît dès le début de sa vie peur, tristesse, déracinement. Car contrairement aux « ennuyés », Louise et Élisabeth ne se satisfont pas de leur condition ; elles agissent non pas pour qu'advienne absolument quelque chose qui rompe le cours monotone de leur vie, mais pour vivre autre chose, pour s'arracher à la matérialité de la vie que les adultes leur imposent. Dirigés vers l'ailleurs, ces êtres fuient métaphysiquement, ils aboutissent dans la mort¹⁴⁵². La terre n'offre aucun refuge. À l'instar de John Keats, ces personnages veulent « disparaître dans l'espace, se dissoudre, oublier / ce qu'au sein du feuillage tu n'as jamais connu, / le dégoût, la fièvre et l'agitation... »¹⁴⁵³.

pourrait donc être vu aussi comme le regret de l'enfance et de l'innocence perdue » (Michèle Raclot, « Méditation sur les pans d'ombre du *Mauvais Lieu* », in Julien Green. *Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 91). On peut ajouter à ces diverses interprétations qu'en effet les adultes désirent dans l'enfance sa virginité, son regard neuf sur le monde, un regard qui n'a pas encore été contaminé par l'ennui, ainsi que la recherche constante d'un sens à la vie, qui fait de l'existence une « matière » pas encore figée.

¹⁴⁵¹ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 143.

¹⁴⁵² À celle de la mère, répond la mort symbolique de la fille dans *Minuit*, tandis qu'à la disparition précoce des parents répond la disparition de la fille dans *Le Mauvais Lieu*.

¹⁴⁵³ John Keats, *Ode to a nightingale (Ode au rossignol)* : « Fade far away, dissolve and quite forget / What thou among the leaves hast never known, / The weariness, the fever and the fret... » (John Keats, *Ode au rossignol*, traduction : François Turner, Paris, Lavoisier-Saint-Martin, 2013, 85 pages, p. 80). Néanmoins, pour Keats, la pérennité de l'art – la poésie étant, contrairement au poète mélancolique, immortelle – assure cette sortie hors de soi-même. De même, par exemple, chez Leopardi, qui a connu une véritable geôle familiale dans sa petite ville des Marches, Recanati, un ennui immobilisant auquel il a opposé les études et l'écriture comme moyen de sortir de son ennui. Sa lettre à son père est probante : « Or, pendant des années, vous avez laissé un homme de mon caractère tantôt se consumer entièrement dans de mortelles études, tantôt s'ensevelir dans l'ennui le plus terrible, et par suite dans une mélancolie dérivant de l'inévitable solitude et de la vie oisive que j'ai menée [...]. J'aime mieux être malheureux que petit, et souffrir que m'ennuyer, d'autant que l'ennui, qui engendre en moi des mélancolies mortifères, me fait beaucoup plus de mal que n'importe quel malaise physique » (Giacomo Leopardi, cité in Yves Hersant, *Mélancolies de l'Antiquité au 20ème siècle*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2005, 972 pages, pp. 233-234). Seule la poésie peut annihiler l'ennui, qui est l'expérience du néant, un néant qui est de partout, dans ce qui forme la vie : « la noia è come l'aria », écrit-il, il emplit chaque espace vide. On trouve cette même remarque dans *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos : « Je me disais donc que le monde est dévoré par l'ennui. Naturellement, il faut un peu réfléchir pour se rendre compte, ça ne se saisit pas tout de suite. C'est une espèce de poussière. Vous allez et venez sans la voir, vous la respirez, vous la mangez, vous la buvez, et elle est si fine, si ténue qu'elle ne craque même pas sous la dent. Mais que vous vous arrêtiez une seconde, là voilà qui recouvre votre visage, vos mains. Vous devez vous agiter sans cesse pour secouer cette pluie de cendres. Alors le monde s'agite beaucoup » (Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon / Pocket, 1984, 313 pages, p. 30). L'auteur en fait d'ailleurs le motif de l'agitation des hommes, impliquant le caractère naturellement atone de l'ennui. Pour en revenir à Leopardi et Keats, ces derniers transforment par leur art l'ennui en un néant productif, acte dont les personnages greeniens ne sont pas capables puisqu'ils peuvent être par certains aspects considérés comme des *inetti*, des inaptes dans tout ce qu'ils entreprennent, mais aussi des ineptes, « c'est-à-dire une figure qui n'est rien par elle-même, dont tous les efforts tournent à vide, puisque tout ce qui se réalise advient en définitive en dehors d'elle et malgré elle » (Cristina Terrile, *La crise de la volonté ou le*

Ainsi, la fuite greenienne, qui est un divertissement, s'apparente par certains aspects à celle de Jean Giono dans *Un roi sans divertissement* : volonté de se détourner d'un ennui profond et de ne pas affronter la cruauté qui en découle, le divertissement n'est qu'une pure conscience du vide, du néant de la vie. « Trou existentiel laissé par l'absence de Dieu »¹⁴⁵⁴, l'ennui n'est ainsi pas une vulgaire paresse ou une banale indécision. Dans l'idée du voyage comme fuite, Julien Green dépeint des personnages qui se retrouvent face à eux-mêmes, et qui comprennent que le voyage n'a fait qu'accentuer leur néant intérieur¹⁴⁵⁵. Ils sont ainsi condamnés soit à se conformer à cette existence, soit à la quitter, à dépasser leur finitude par un parcours mystique et enfin à trouver un sens à leur existence.

Au terme de cette première partie, il est possible de constater que l'ennui apparaît avant tout dans le décor : l'ennui est spatial tout autant que temporel, parce qu'il est à l'image du regard désabusé que pose le personnage sur lui. Mal intérieur, il se déverse sur l'Espace et n'offre aucun soulagement au personnage qui sort, irrésistiblement attiré par ce qui pourrait l'arracher à la monotonie de son décor quotidien. Pourtant, il retrouve dans la ville les mêmes caractéristiques qu'il fuit : miroir de sa prison intérieure, le décor transforme le protagoniste en un prisonnier, parcourant une cellule devenue un macrocosme à l'image de la condition humaine. En effet, le personnage greenien découvre

romanesque en question. Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka, cité, p. 56). Il est évident que les personnages greeniens, par l'ennui qui leur est attachés, sont malades de la volonté et se laissent ainsi vivre selon le bon vouloir d'autrui et le cours des événements. Enfin, ce concept de l'*inettitudine* paraît lié à celui d'ennui : l'*inetto* a des caractères communs avec l'ennuyé, dont une difficile expression de son individualité, allant de part avec son infériorité, dans une impossible mise en œuvre de la volonté ou du moins une incapacité d'évaluer à sa juste valeur la réalité qui l'entoure. Conscient d'être impuissant, il s'abandonne à cette impuissance, immobile alors que le monde évolue et qu'il ne parvient plus à s'y ancrer. Ainsi, des personnages comme Adrienne, Emily, Gertrude ou Sylvie ont quelques caractéristiques de l'*inetto* : elles sont décrites dans leur insatisfaction de la vie, abouliques parce que la réalité a du mal à les concerner, comme si elles étaient victimes d'elles-mêmes (nous avons dit qu'elles étaient incapables de sortir hors d'elles-mêmes). Chez elles, un fossé existe entre leurs pensées, leurs désirs et la réalisation de ces pensées. Cependant, elles ne sont pas conscientes pleinement de leur inaptitude à vivre (tandis que Zeno, dans *La coscienza di Zeno* d'Italo Svevo est entièrement conscient, il s'accepte tel qu'il est sans chercher à lutter), tout comme « la jeunesse ne ressent pas l'ennui dans tout ce qu'il y a d'horrible, dans tout ce qu'il y a de métaphysique ; c'est parce qu'elle n'a pas eu le temps d'aller au fond des choses, mais avec les années, l'homme qui tant soit peu réfléchit s'aperçoit que l'ennui est tout simplement un des visages de la mort... » (Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, 15 octobre 1941, pp. 618-619). Peut-être est-ce pour cela (nous le verrons plus tard) que les figures plus âgées, les pères, mères, tantes ou oncles n'ont pas le même comportement que les jeunes et ne cherchent plus à se rebeller, ils se sont accommodés de leur vie.

¹⁴⁵⁴ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 613.

¹⁴⁵⁵ « Ayant pris conscience de la nullité de tout et de l'inutilité de ses actions, l'être greenien ne voit plus d'autre issue qu'une fuite insensée. Insensée parce qu'il est conscient de l'impossibilité d'échapper à cette ombre qui pèse sur tout ce qui existe. Mais par la fuite il veut *se tromper* lui-même, satisfaire son besoin de vivre, au désir profond d'échapper à l'ennui qui forme le fond de sa vie » (Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 79). On trouve ainsi l'idée d'un néant omniprésent qui vide le monde de tout sens et donc, de tout espoir.

l'hostilité du monde qui lui confirme sa solitude existentielle. Il est un homme enfermé dans un espace clos. Aussi, il est face à son aliénation, une aliénation purement intérieure qui reflète son incapacité à vivre et son continuel statut d'indésirable. Aucune complicité n'est possible entre les protagonistes et leur décor : en effet, si les personnages oscillent entre repli sur soi et peur d'aller vers les autres, leur solitude n'en est que plus forte, accentuée par la séquestration physique et mentale que leurs proches leur imposent. La ville devient alors la toile sur laquelle se projettent leur ennui et leurs maux tandis que la liberté dont ils croient avoir pleine possession n'est qu'une illusion. Comme symbole de cet emprisonnement la maison est l'image parfaite et se fait métaphore d'une impossibilité d'évasion hors de soi. Que ce soit les fenêtres, les grilles, l'escalier ou bien les objets accumulés, tous ces éléments contribuent à étouffer le personnage et à transformer la maison en huis clos où se déchaînent les passions. Il ne reste plus aux personnages qu'à se conformer à leur destin et à s'enliser dans leur quotidien. Les habitudes sont tellement ancrées dans cette vie étriquée qu'il est inutile de vivre. Le figement temporel et visuel mime l'immutabilité des êtres et des choses et ne peut que mettre les protagonistes devant leur propre impuissance, comme s'il n'existait aucune possibilité de distraction puisqu'elles sont feintes, imposées ou vouées à l'échec. L'homme en effet « se berne de ses distractions comme il se berne d'illusions »¹⁴⁵⁶. Le constat est amer : il n'existe aucune possibilité de distraction, les hommes sont condamnés à s'ennuyer¹⁴⁵⁷, car, selon Julien Green, « l'ennui surnaturel [...] se glisse partout et nous pousse à désirer que finisse tout ce que nous entreprenons, que tout meure »¹⁴⁵⁸.

¹⁴⁵⁶ Alain Jay, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, cité, p. 43.

¹⁴⁵⁷ « On dira peut-être que le monde est depuis longtemps familiarisé avec l'ennui, que l'ennui est la véritable condition de l'homme », écrit Georges Bernanos (*Journal d'un curé de campagne*, cité, p. 30), faisant écho à Pascal (« Condition de l'homme. Inconstance, ennui, inquiétude », Blaise Pascal, *Pensées, opuscules et lettres*, cité, p. 175). Dans ce roman, l'auteur fait de la campagne un microcosme dans lequel est contenu le monde : l'ennui n'y est donc pas seulement rural, mais universel. En revanche, il donne à l'ennui non pas une image négative en cela qu'il est la négation de la vie, mais une image motrice car il est lié au devenir du monde (cf citation de Bernanos assimilant l'ennui à une poussière) car la comparaison de l'ennui à la poussière implique l'idée du retour de l'homme à la poussière. Toutefois, il critique le comportement des hommes par leur agitation vaine et superflue. L'ennui semblerait donc être plus fort là où l'âme néglige la religion, car celui qui supprime Dieu de la base de sa vie ne le remplace pas par un autre idéal et remplit ce vide par des activités illusoire. Bernanos écrit que les hommes « ont l'air de courir après la fortune, mais ce n'est pas après la fortune qu'ils courent : c'est eux-mêmes qu'ils fuient » (Georges Bernanos, *La liberté : pour quoi faire ?*, Paris, Gallimard, 1953, 320 pages, p. 176). C'est pourquoi l'homme ressent un malaise innommable malgré la frénésie des activités qu'il accomplit et qui le laissent dans un morne désespoir. Par ailleurs, « il faut [...] être distrait de soi pour se distraire » écrit Alain Jay (*Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, cité, p. 45), tout comme il faut parvenir à se divertir pour échapper à soi. Dans ce cercle vicieux, le sujet n'a donc aucune solution. Il est voué à l'ennui.

¹⁴⁵⁸ Julien Green, *Journal, Le Miroir intérieur* (1950-1954), cité, 10 juin 1954, p. 1340.

PARTIE 2 : L'ENNUI DANS LA FAMILLE GREENIENNE

Plus qu'une simple affection qui touche l'être, l'ennui se propage aussi au contact d'autrui. En effet, l'ennui est à considérer comme un agent de désagrégation, qui – s'il provoque le submergement du cadre intime sur le cadre extérieur de l'action – n'en est pas moins engendré par la conscience léthargique des personnages. L'ennui construit des frontières autour d'un personnage qui déambule dans un espace étranger, indifférent, nous l'avons vu, et qui est à l'image du cercle dans lequel il vit : sa famille. Celle-ci subit la contagion de l'ennui, et devient un vase clos où apparaît la haine des personnages. Les portraits qui sont faits d'eux ne font que mettre en évidence le peu de familiarité qu'ils entretiennent. Il semble par ailleurs que ces personnages ennuyés privilégient la sensation au détriment de la réflexion, ce qui fait qu'ils sont bien souvent dans l'erreur. Par ailleurs, de leur réclusion naît cette oisiveté qui rend encore plus fort le ressentiment des personnages et leur aversion pour autrui. N'ayant autre choix que de se préoccuper d'eux-mêmes, ce dialogue forcé avec eux-mêmes semble à tout prix être évité par l'« ennuyé »

greenien, qui cherche alors désespérément à occuper une âme effrayée d'elle-même. Si la solitude ne leur offre aucun soulagement, il en est de même pour leur famille. Aucune chaleur n'est à attendre du foyer, mais bien un besoin exacerbé de domination et d'anéantissement, qui dit tous les enjeux en cours dans l'ennui. Il s'agit d'éprouver son existence, une existence fuyante parce qu'impuissante et inactive.

Chapitre I – Des portraits types

Si l'ennui a une valeur uniformisante sur le temps et l'espace, il n'est pas sans provoquer une décoloration des personnages. En effet, confrontés depuis toujours à l'ennui, les personnages finissent par adopter naturellement toutes ses caractéristiques. Aussi, stagnent-ils dans la résignation, et lorsqu'ils agissent, c'est avec l'extrémisme du désespoir. Leur vie paraît vécue avant qu'ils ne la vivent, leur destinée semblant écrite dans leurs noms. Aussi étroits que le monde morne auquel ils se heurtent, les personnages greeniens sont réduits à affronter des personnages antonymiques. Ils ne trouvent jamais « l'autre », celui qui leur offrira le bonheur dont ils rêvent. Pourtant, on ne peut pas dire qu'ils soient dénués de toute vie : ce sont des êtres qui ressentent émotions et sensations, mais qui ne réfléchissent pas. Leur condition est de s'ennuyer. Pour échapper à cet ennui, les personnages se réfugient dans les actions les plus simples, les plus matérielles, sans se rendre compte que ce sont elles qui accentuent leur mal. L'ennui joue donc un rôle important, en cela qu'il est à l'origine des actes des personnages et modifie leur comportement.

1 – La description physique : une confrontation de personnages antonymiques :

Que l'ennui ait en son sein la haine, cela n'est pas à prouver et s'illustre par les relations conflictuelles des personnages. Ces conflits semblent être indiqués par l'apparence des personnages. Réduite au strict cercle familial, et aux rares personnages qui viennent s'y greffer, l'existence de l'être ennuyé greenien semble en effet n'être qu'inaction et/ou mauvaises relations avec autrui. Dans les conflits qui l'opposent avec autrui, il est important de noter que le conflit est d'une part psychologique (par exemple un réel combat pour la possession d'une demeure ou d'objets dans *Mont-Cinère*, un conflit né d'une jalousie pour un bonheur probable dans *Adrienne Mesurat*, ou encore pour la possession d'une fillette dans *Le Mauvais Lieu*), et d'autre part physique : jeunes / vieux, beaux / laids, maigres / obèses, autoritaires / doux s'affrontent comme pour asseoir leur

domination. S'assurer la domination sur autrui est une façon de se sentir vivant, accrocher une existence sur laquelle les personnages n'ont plus aucune prise. Bien qu'assez vague, car l'auteur concentre la description sur des éléments récurrents mais assez significatifs (tels le visage ou l'apparence générale) le portrait des personnages permet de comprendre combien l'ennui affecte et leurs gestes et leur physique.

a) Jeunesse et vieillesse :

Chez Green, il est des personnages que la vie a façonnés, à l'instar d'Emily. Jeune, elle est pourtant la représentation de la vieillesse¹⁴⁵⁹ :

Son visage avait une expression inquiète, qui le vieillissait ; le nez en était saillant et incurvé, avec des narines trop ouvertes ; les lèvres minces paraissaient collées aux dents et des ombres foncées creusaient la ligne des pommettes, accusant le dessin des mâchoires lourdes et volontaires. Les yeux, qui d'ordinaire atténuent la laideur des traits et leur prêtent une sorte de poésie et de douceur, semblaient préciser au contraire tout ce qu'il y avait d'ingrat dans ceux-ci, et l'on pensait, en observant le regard vif des prunelles noires, à un animal méfiant et colère¹⁴⁶⁰.

Décrite dès la première page du roman, Emily est clairement assimilée à une personne âgée. La description précise, s'attarde sur chaque partie de son visage : en effet, la première phrase, entrecoupée de points virgules, mime la dureté des traits de la jeune fille, qui perd toute jeunesse, sous l'effet d'une vie prématurément vieillie. Par ailleurs, outre l'assimilation à un animal¹⁴⁶¹, dont nous verrons la signification plus tard, Emily a en

¹⁴⁵⁹ Julien Green est influencé par sa jeunesse. Dans son *Journal*, il avoue que ce qu'il écrit « procède en ligne droite de [s]on enfance » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, 31 décembre 1931, p. 150). Son *Journal* en est effet prolixe quant aux « beaux » souvenirs d'enfance, liés à l'amour pour la mère. Il confirme l'idée que ses romans découlent en quelque sorte de l'enfance par les réflexions suivantes : « L'homme de quarante ans ne fait que broder des variations sur le thème fixé dès la petite enfance » (Julien Green, *Journal, L'Œil de l'ouragan*, cité, p. 770) et « L'enfant dicte et l'homme écrit » (*Ibid.*, p. 319) en expliquant néanmoins combien il lui était difficile de « reproduire dans un livre le vrai langage de l'enfance », d'où le fait que « les enfants dans mes livres – il y en a deux ou trois – n'ouvrent la bouche qu'avec une prudence extrême, et ne remuent guère pour la bonne raison que celui qui les a créés ne se croit capable ni de les faire parler, ni seulement de les faire agir d'une façon plausible [...]. J'ai toujours l'impression que les moins-de-seize ans parmi mes personnages se fichent de moi. Ils me gênent. Je sens qu'ils m'observent. Ils espèrent que je vais me tromper. C'est un plaisir de les envoyer promener » (*Ibid.*, p. 319). Ses enfants ne sont pas simplement une enveloppe corporelle, mais des êtres doués, pour la plupart, d'une existence bien différente de celle des adultes car ils ont un autre regard sur celle-ci et savent donc échapper à la matérialité écrasante et banale de la vie, à laquelle les adultes sont englués. Les adultes sont incapables de revivre une période de leur vie qu'ils ont oubliée et ils ont perdu l'intuition et la sensibilité mystique de l'enfance. En effet, « l'enfant perçoit des existences, des forces dont la signification demeure énigmatique » (Myriam Kissel, *Le cheminement de l'écriture. L'espace dans l'œuvre de J. Green*, Berne, Peter Lang, 2005, 194 pages, p. 153) et sont tout bonnement ignorées des adultes.

¹⁴⁶⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 69.

¹⁴⁶¹ Même phénomène chez Mme Plasse : « Le sang colorait son visage et lui rendait sa jeunesse : à tout moment, son œil limpide et mobile changeait de nuance sous l'empire d'une émotion que je prenais pour la seule colère. Parfois la pointe de sa langue essuyait ses lèvres sèches et sa narine palpitait. Une expression

elle la colère et la haine, caractéristiques de l'ennui. La description correspond à une volonté du narrateur¹⁴⁶², enrichie d'une dimension symbolique : elle amène déjà, par elle seule, au déclenchement du drame. Le personnage a en elle les éléments déclencheurs. Son caractère strict, dur indique que celle-ci a une volonté d'acier et ne flanchera pas. De même pour sa mère : si elle n'est pas très âgée, son corps parle pour elle et exprime une vie d'expédients :

Elle portait ses cheveux en larges bandeaux grisonnants qui recouvraient son front et ses tempes et se relevaient par-dessus en un grand chignon aplati. On la croyait bossue parce qu'elle se tenait mal et l'attitude voûtée de cette femme, petite et trapue, confirmait une indéfinissable impression de candeur et d'humilité qu'elle produisait tout d'abord¹⁴⁶³.

L'ennui change en effet la perception des personnages et rendent mouvants leur portrait. Mrs. Fletcher est aussi voûtée¹⁴⁶⁴ qu'une personne âgée. Cette opposition antithétique jeunesse-vieillesse indique aussi que l'ennui vieillit prématurément les personnages par la vie monotone qu'il provoque. Nous voyons également dans cette disparition progressive de toute jeunesse l'indice d'une vie frustrée : les jeunes filles deviennent vite de vieilles filles, même si elles sont mariées. Dévorées par le besoin constant de possession, Emily et sa mère ont dans leur cœur « un ennui amer à l'excès »¹⁴⁶⁵, car leur jeunesse, leur besoin d'amour n'ont trouvé aucune source de satisfaction. Elles n'ont pas connu l'initiation au monde que procure l'amour, et se sont enfermées dans leur monde clos. C'est pourquoi, comme l'écrit Émile Tardieu, « la décroissance de [leurs] espoirs est représentée par la régression atrophique de [leur] être »¹⁴⁶⁶ : désormais l'ennui est le mode de vie de ces « vieilles filles » qui ne peuvent enrichir leur quotidien par des sorties ou des lectures. Leur ennui leur donne la sensation poignante de leur impuissance et de leur faiblesse et il est évident que la vie à laquelle elles sont désormais condamnées provoque un vieillissement de leur corps et de leur esprit. Aussi, il n'est pas étonnant de voir le personnage vieilli dès le début changer et assumer

enivrée renversait ses traits. J'avais devant moi une femme chez qui la colère ravivait les sources même de la vie, mais mon innocence m'empêchait de le voir » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 232).

¹⁴⁶² Mais Julien Green évitait soigneusement des descriptions trop longues, car il est conscient que « ce sont toujours les passages que le lecteur saute allègrement », déclare-t-il en 1980 à Marcel Jullian. Il est donc évident que ces descriptions permettent de saisir non pas seulement le souci de « faire vrai », mais de mettre en avant les caractères des personnages qui expliquent et accélèrent la survenue du drame.

¹⁴⁶³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 76.

¹⁴⁶⁴ Le narrateur insiste sur cette caractéristique : « Un instant elle regarda ce dos rond, cette tête grise calculant de nouvelles économies » (*Ibid.*, p. 104). Il semble que cela indique que le personnage s'est replié sur elle-même, isolée de ses amis par la passion de l'économie qui l'agite et la vie d'expédients qu'elle s'impose.

¹⁴⁶⁵ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 79.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*.

progressivement des traits similaires à ceux d'un être plus âgé¹⁴⁶⁷. La protagoniste, « jeune fille d'environ quinze ans »¹⁴⁶⁸ a néanmoins le comportement et l'apparence d'une vieille personne : « Son visage avait une expression inquiète, qui le vieillissait »¹⁴⁶⁹, si bien que Prudence Easting, la directrice de l'ouvroir lui donne plus de vingt ans¹⁴⁷⁰. Dès son enfance, personne n'est capable de deviner son âge, « soit parce que ses manières sérieuses n'étaient pas celles d'un enfant si jeune, ou encore, que son visage avait quelque chose de rembruni et de sérieux qui lui donnait un air vieillot »¹⁴⁷¹. Au fur et à mesure de la narration, Emily vieillit physiquement sous le poids de l'ennui. Alors qu'elle est en proie au fol désir de posséder Mont-Cinère et qu'elle doit accepter les drastiques économies de Mrs Fletcher, son visage se creuse, des « joues hâves où des rides se creusaient déjà »¹⁴⁷², des cheveux « ajoutaient à son aspect étrange et vieillot »¹⁴⁷³. Même Mrs. Fletcher ne résiste pas à la vie d'expédients qu'elle impose chez elle. Mrs. Elliot en fait elle-même la remarque à Emily : « Elle a autour de la bouche des rides qu'elle n'avait pas [...]. De vraies rides de femme avare. Puis son teint est brouillé. Tu ne m'avais pas dit qu'elle était devenue presque jaune »¹⁴⁷⁴. La mère d'Emily est devenue une vieille femme, comme si la jeune fille, par sa prise de pouvoir progressive, avait capturé la relative jeunesse de sa mère. Ses rides disent toute la frustration d'une vie faite d'économies, d'efforts, de privations et d'ennui, tandis que son teint jaune dit la maladie, le déclin et le délabrement du personnage. Après le mariage de sa fille, elle change du tout au tout :

¹⁴⁶⁷ C'est aussi de cette manière que le narrateur choisit de représenter l'effet anéantissant du temps. De fait, comme le remarque Francis Berthelot, « dans le roman, le problème du vieillissement intervient d'un double point de vue : comme horloge du récit, d'une part, comme thème narratif, d'autre part » (*Le Corps du héros*, cité, p. 155). Dans un premier temps, le temps comme horloge est l'image visible des dégâts de l'ennui sur le corps du personnage : le lecteur a l'image de la dégradation dramatique de l'être. Seul son mode de vie est responsable de cet anéantissement de sa vitalité, ce qui permet au narrateur de poser le vieillissement de son personnage comme thème lié à l'ennui. De fait, les intrigues de notre corpus se déroulent sur un arc de temps considéré comme court, faisant que le vieillissement du personnage n'est pas une conséquence du temps qui passe (l'intrigue d'*Adrienne Mesurat*, par exemple, s'inscrit dans un temps relativement rapide : de la première partie à la troisième partie s'écoulent probablement deux ou trois mois, lors desquels le lecteur peut relever un vieillissement certain chez le personnage éponyme. *Mont-Cinère* a la même durée, de quelques mois au cours de l'année 1888 et *Le Malfaiteur* se déroule sur une saison, le printemps. *Le Mauvais Lieu* a un déroulement plus long, puisqu'il voit passer trois saisons, de l'automne au printemps. Enfin, *Minuit* s'étend sur plusieurs années). Que déduire de ce relevé ? Sans doute que plus les romans sont à court terme, plus la métamorphose du personnage est visible et violente, confirmant l'idée d'un ennui accru par un espace spatio-temporel restreint.

¹⁴⁶⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 69.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴⁷⁰ « Et maintenant, [...] me permettez-vous de vous demander votre âge ? C'est pour les livres ; on n'en prête pas aux jeunes filles de moins de vingt ans, mais vous certainement... » (*Ibid.*, p. 179).

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 154.

¹⁴⁷³ *Ibid.*.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 128.

De jour en jour, elle paraissait vieillir ; sa taille, depuis sa maladie, s'était voûtée un peu plus ; ses yeux s'enfonçaient dans leurs orbites et se cerclaient de taches jaunâtres. Et comme si l'excès de ses ennuis affectait sa personne morale après l'avoir atteinte dans sa chair, elle changeait visiblement ; son caractère se modifiait ; le côté rêveur de sa nature se montrait plus nettement¹⁴⁷⁵.

De plus en plus flétrie, Mrs. Fletcher est rattrapée par son identité¹⁴⁷⁶ et son caractère avare. Se sentant menacée par cette fille qui a désormais pris sa place, elle prend néanmoins conscience que celle-ci n'a pas saisi toutes les conséquences de son mariage, et que la propriété de Mont-Cinère n'appartient plus à la famille Fletcher. Aussi, elle n'en devient que plus effacée, comme l'indique son dos voûté, synonyme de repli sur soi, ses yeux cernés et enfoncés. Il n'est plus question d'agir, elle a épuisé ses forces contre sa fille et lui cède sa place : impuissant, le personnage a dé péri. Car l'épanouissement manque à ces personnages, un épanouissement interdit par la vie ennuyeuse qu'ils connaissent. Ils se fanent, attendant un bonheur qui n'arrivera jamais. Aussi, seule Mrs. Elliot renaît : « Elle n'avait pas beaucoup changé depuis les premiers temps de sa maladie et son visage semblait même avoir retrouvé quelque chose de sa jeunesse »¹⁴⁷⁷, car elle paraît épargnée par l'ennui. Au contraire, elle bénéficie d'un certain confort, ayant le feu dans sa chambre et les visites quotidiennes de sa petite fille. Le secret de cette jeunesse, chez une femme qui est pourtant grand-mère, serait donc son accès au bonheur. C'est en tout cas le seul remède qu'indique Émile Tardieu, en précisant toutefois qu'il faut avoir un certain art de vivre et la connaissance de soi-même. En effet, « celui qui se connaît lui-même ne sera le jouet ni des vains désirs, ni la victime des erreurs mortelles ; il s'accepte tel qu'il est et se tient avec bonne humeur aux ordres de la destinée »¹⁴⁷⁸. Mrs. Elliot a été contrainte de réaliser des économies « par nécessité et contre son inclination »¹⁴⁷⁹, alors que sa fille « pratiquait l'économie par goût, exactement comme on s'abandonne à la pente d'une passion »¹⁴⁸⁰. Il semble que ce soit dans cette différence que réside le secret de Mrs. Elliot : en effet, elle sait se satisfaire du strict nécessaire, tandis que Mrs. Fletcher n'est jamais satisfaite. Ainsi,

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, pp. 256-257.

¹⁴⁷⁶ Yves Baudelle analysant l'onomastique dans le roman écrit que sa vieillesse, le manque de vigueur de ses chairs expriment son caractère et sont annoncés dès son nom : « Physiquement, Mrs. Fletcher est toute flétrie [...], ses « chairs » sont « sans vigueur » [...], même si elle eut sa « fraîcheur » ; moralement, si l'avarice est son caractère dominant, qui fonde tout le roman (en somme pour elle ce qui est trop cher), elle est aussi de celles qui se laissent facilement fléchir, elle manque « de fermeté en toute [...] occasion » (p. 97) » (Yves Baudelle, « L'onomastique anglo-saxonne dans les romans de Julien Green : « Un cliquetis de sons bizarres » ? », in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 103).

¹⁴⁷⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cite, p. 104.

¹⁴⁷⁸ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, pp. 289-290.

¹⁴⁷⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 93.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

les faiblesses physiques d'un tel personnage ne sont en fait que des moyens pour se replacer en position de force : « l'auteur peut toujours utiliser les faiblesses physiques qu'il lui a attribuées pour le replacer en position de force. Ce paradoxe, outre ses propres conséquences, ouvre à la narration un champ riche de possibilités : celui qui résulte de l'intérêt, pour un personnage, de *faire semblant* d'être diminué, afin d'en récolter les avantages sans que son corps soit réellement affecté »¹⁴⁸¹. C'est grâce à sa maladie qu'elle fait d'Emily son alliée contre Mrs Fletcher, et conserve de cette manière une certaine existence dans la maison.

De même chez les Mesurat. Germaine, qui a pourtant trente-cinq ans, est prématurément vieillie :

C'était une femme d'un âge incertain, parce que la maladie semblait l'avoir prématurément vieillie, et l'on eût hésité à lui donner trente-cinq ans. Son grand corps voûté comme celui d'un vieillard ne paraissait pas en état de se soutenir et elle marchait en étendant vers elle sa main droite d'une manière qui faisait songer à une aveugle. La crainte de tomber accusait l'expression naturellement timide du visage, et ses sourcils, sans cesse rapprochés par l'inquiétude et la souffrance, avaient fini par creuser des rides parallèles dans le front. Elle avait un nez fort qui donnait un faux air de hardiesse à ses traits, et des joues hâves toutes sillonnées de petites lignes¹⁴⁸².

L'ennui vieillit Germaine, et dans la caractéristique récurrente du dos voûté (même Emily est voûtée, ce que lui fait remarquer avec une certaine dureté sa grand-mère¹⁴⁸³) se retrouve l'idée de repli sur soi. En effet, tout est faiblesse chez elle : dans sa posture, mais aussi dans sa physionomie souffrante et malade. Plus loin, au plus fort de sa maladie, le narrateur met en avant son apparence vieillissante : « sa figure paraissait consumée d'un feu intérieur. Ses cheveux déjà grisonnants retombaient dans son cou en une natte courte attachée par un ruban bleu. Elle ressemblait si peu à elle-même qu'Adrienne en éprouva une crainte subite »¹⁴⁸⁴. La voilà dévorée par son mal, qui en plus de l'affaiblir, lui ôte toute possibilité d'évolution. Elle semble condamnée à une involution mise en relief par la natte courte et attachée. Germaine fait partie des catégories identifiées par Émile Tardieu. Son ennui est celui du faible, qui est forcément voué à l'ennui « parce que sa complexion

¹⁴⁸¹ Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, pp. 141-142.

¹⁴⁸² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 290.

¹⁴⁸³ « Comme elle se tient mal ! Kate, tu as vu ? Elle est bossue ta fille. Redresse-toi donc ! Tu n'as donc pas de vanité ? » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 91). Notons aussi la comparaison à un « vieillard » qui assimile le personnage – aux traits déjà ingrats comme d'autres personnages, comme Mrs Fletcher – à un homme, tout comme sa sœur ressemble à tous ses ancêtres (« hommes et femmes, [...] elle leur ressemblait tous », Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 460).

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 341.

friable le voue à la souffrance et aux échecs »¹⁴⁸⁵, bien qu'ayant « un esprit où résident des possibilités d'ambition et de force ». Ce qui lui manque, c'est la force de se rebeller ; elle l'acquiert progressivement, en se faisant violence, face à la tyrannie du père Mesurat. La description que livre Émile Tardieu est probante et paraît écrite pour Germaine : « Malade ambulant, tremblant pour sa peau, frileusement enroulé sur lui-même, il est contraint de se désintéresser des idées générales qui élargissent les têtes où elles entrent [...]. Il ne saurait vivre que sa pauvre vie individuelle qu'il terre prudemment, vie de taupe, de tortue, où il dévore sa propre substance »¹⁴⁸⁶. Car en effet, cette vieillesse qui englut Germaine est le signe d'une vie fanée : elle a trop attendu pour vivre et ses forces ont été épuisées par la maladie et la frustration d'une vie sans joie. La description que le narrateur fait d'elle le matin de son départ est probante. « Sa valise et son parapluie ouvert étaient à ses pieds, écrasant un géranium rose. Elle se pencha un peu plus ; dans sa robe noire, le dos arqué, elle faisait penser à un insecte. Ses bras remuaient »¹⁴⁸⁷. Le lecteur assiste ici à une réelle dépersonnalisation du personnage, qui est indiquée par la comparaison à un insecte qui lui ôte toute volonté. La vie se dégage du corps du personnage. En effet, la valise et le parapluie écrasant la fleur symbolisent la perte de vie, mais aussi le rejet de l'existence faisant la part belle à l'ordre et aux habitudes. Par ailleurs, le dos courbé est une image de l'involution, du repli sur soi, et l'image de l'insecte – déjà utilisée dans d'autres œuvres¹⁴⁸⁸ – montre que le personnage est agité non plus par sa volonté mais par une réaction de rejet de son décor. L'affaiblissement de la volonté est en outre exprimé par la dernière phrase. Le sujet n'est plus agissant, mais est un véritable automate. Il en est de même pour le docteur Maurecourt. Sa maladie, sa faiblesse en font un homme bien plus âgé qu'il ne l'est, qui concentre néanmoins l'attraction d'Adrienne pour la douceur d'une figure maternelle. « Il était petit, jeune encore, mais son teint était mauvais et le vieillissait »¹⁴⁸⁹ : malgré cette description peu flatteuse, le docteur exerce une fascination irrésistible sur la jeune fille, qui voit en lui la figure du sauveur, celui qui saura l'arracher des griffes de sa famille, mais aussi celui qui lui procurera une douceur toute maternelle,

¹⁴⁸⁵ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 40.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁸⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 371.

¹⁴⁸⁸ Par exemple, Félicie dans *Le Malfaiteur* est « courte et un peu bossue » et sa posture mime une assurance qu'elle peine à avoir : « elle essayait de rehausser sa petite taille en avançant le ventre et plaça une main sur sa hanche » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 203). En réalité, son infériorité tient de son statut social. Meuble parmi les meubles, puisqu'elle a toujours travaillé pour la famille, elle tente tout au long de l'œuvre d'acquiescer du pouvoir, et son combat avec Blanchonnet revêt toute son importance car il est une première étape de rébellion contre ceux qui l'oppriment en la renvoyant sans cesse à son statut de couturière.

¹⁴⁸⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, p. 301.

celle qu'elle recherche inconsciemment chez autrui. En effet la jeune fille se dirige tout naturellement vers une personne mature, afin qu'elle lui offre la protection à laquelle elle aspire. Enfin, cette dernière connaît le même sort que les autres personnages. Le personnage éponyme de dix-huit ans se contemple régulièrement dans un miroir qui lui renvoie l'image de sa dégradation progressive. Si au début elle est la parfaite antonymie de sa sœur Germaine par sa bonne santé, sa « bouche pleine et rebordée »¹⁴⁹⁰, ses « joues encore arrondies »¹⁴⁹¹, peu à peu elle assiste à son dépérissement sous l'effet de l'ennui et présente un « air sérieux »¹⁴⁹², une « figure affligée »¹⁴⁹³, courbée sous le poids d'un « muet désespoir »¹⁴⁹⁴. Dès la fin de la première partie, elle a vieilli :

Ses joues étaient blanches, et il y avait dans son visage un air morne qu'elle ne se connaissait pas. Sa bouche était entrouverte. Elle se trouva vieillie tout d'un coup mais ne détourna pas les yeux. [...] Elle s'aperçut que la lampe dessinait des ombres sous ses paupières. Cela lui donnait une expression déplaisante. « Je ressemble à une morte », pensa-t-elle¹⁴⁹⁵.

La voilà physiquement annihilée, à la recherche d'une beauté qui faisait son charme et qui s'est subitement fanée, sous l'effet d'une existence emplies d'insatisfactions. Elle sombre, « devant la menace d'un total anéantissement »¹⁴⁹⁶, écrit Annette Tamuly. Juste après le parricide, la vie a en effet pris possession de son corps. En s'observant dans le miroir, elle ne se reconnaît pas, comme le suggère la distanciation qu'elle opère : « La glace de son miroir lui renvoya l'image d'une femme aux yeux cernés, aux joues blêmes et dont les cheveux dénoués flottaient librement sur son peignoir rose. Ses mains étaient froides »¹⁴⁹⁷. Plus que la vieillesse, c'est la mort qu'elle contemple chez elle. Les yeux cernés, signe de la fatigue, de la maladie, contrastent avec la peau livide du personnage, qui indique, tout comme ses mains froides, que le sang n'irrigue plus ses veines, et donc que la vie l'a abandonnée lorsqu'elle poussait son père dans l'escalier, celui-là même qui a permis son existence. Son teint se blanchit comme si l'ennui avait aspiré toute vie intérieure. Comme le cercle de personnages qui l'entourent, elle connaît l'étiollement des vies frappées d'infériorité et d'impuissance. Adrienne se fane, à un âge qui devrait lui assurer la force, la fraîcheur, l'insouciance et un bonheur sans ombre. Et pourtant, sa vie

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 287.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, pp. 287.

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 311.

¹⁴⁹³ *Ibid.*.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 324.

¹⁴⁹⁶ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 95.

¹⁴⁹⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 399.

est dans un état d'infériorité constante, vouée aux échecs et aux rêveries irréalisables : « la jeune fille qui s'étiole à l'ombre mortelle de la maison familiale, qui aspire à la fuite, invoque l'époux-sauveur qui la délivrera »¹⁴⁹⁸. Sa jeunesse est vite aspirée par une vie de contraintes, et par un bonheur inaccessible. Une des dernières descriptions physiques qui est faite d'elle met l'accent sur la jeunesse absente de ses traits ainsi que sa mauvaise santé : « Sa peau n'était pas d'une bonne couleur. Il y avait entre ses sourcils une ride qu'elle surveillait parce qu'elle s'approfondissait depuis quelque temps, une fine petite ligne verticale qu'on eût dite tracée avec l'ongle »¹⁴⁹⁹. Reflet d'une existence inquiète, ses plis intersourciliers dénoncent les contraintes et soucis d'une vie peu épargnée. Sa complexion faible s'exprime par une couleur de peau blafarde qui indique aussi le manque de vitalité de la jeune fille. Par ailleurs, elle observe avec désespoir et effroi ses rides et ses cernes¹⁵⁰⁰ (présentes chez sa sœur). En effet, cette dégradation de l'être qui observe une accélération de son vieillissement révèle le poids de son hérédité. Ressemblant à ses ancêtres, le personnage ne trouve aucune issue et répètera forcément inlassablement l'histoire familiale¹⁵⁰¹. Adrienne ne peut fuir le fardeau de l'hérédité, et sa vieillesse apparente confirme la phrase que Julien Green note dans son *Journal* : « La vieillesse est un châtiment »¹⁵⁰². Les mêmes « symptômes » sont présents chez Bernard Vasseur, dont

¹⁴⁹⁸ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 73.

¹⁴⁹⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 487. De même peu auparavant : « Comme elle passait devant la glace, elle se regarda et se trouva un peu amaigrie, et la mine mauvaise ; ses vêtements de deuil aggravaient encore ce qu'il y avait de malsain et de blafard dans son teint. Elle s'accouda à la cheminée, examina de plus près son visage et les ombres autour de ses yeux, sous ses pommettes ; elle découvrit de petites rides qui se dessinaient sous ses paupières, plus fines que des cheveux, à peine perceptibles » (*Ibid.*, p. 464). Son attitude et désespoir face au vieillissement irréductible de son corps n'est pas étranger à l'égoïsme du personnage. Replié sur lui-même, il remarque ce qui ne se voit pas (en témoignent les fines rides) et concentre son attention sur des détails sans grande importance, comme si ce dépérissement était noté à plaisir. Par ailleurs, l'accentuation de sa mauvaise mine par les vêtements de deuil est une notation imagée. En réalité, c'est bel et bien son père qui est la cause de son abattement. Même vivant, il a participé à la décadence de la jeune fille.

¹⁵⁰⁰ Par exemple : « Au-dessus de la pendule, sur la cheminée, elle vit ses cheveux en désordre, ses yeux épouvantés, cernés d'une ombre que la mauvaise lumière de la lampe exagérait comme à plaisir » (*Ibid.*, p. 485). Tous les éléments se liguent pour accentuer le désespoir de la jeune fille. Le miroir, témoin de sa dégradation, la pendule, témoin d'un temps qui se hâte et la précipite vers sa déchéance, et le reflet dans le miroir, acteur d'une existence soumise au regard d'autrui.

¹⁵⁰¹ Et même les membres de sa famille sont soumis à cet identique délabrement. Aussi Adrienne note-t-elle, en observant son père : « elle fut frappée de la lassitude qui se lisait dans ses traits. Il lui donna l'impression d'être un peu plus petit que d'ordinaire. Peut-être était-ce qu'il se tenait mal et que ses épaules étaient arrondies. [...] Elle remarqua deux traits noirs qui cernaient ses yeux ; son front se plissait » (*Ibid.*, p. 386). Chez un homme pour qui la filiation équivaut à la possession, il n'est pas étonnant que le départ de l'aînée, chez qui il voyait une alliée, ainsi que la progressive affirmation d'Adrienne qui lui glisse progressivement entre les doigts, provoque un vieillissement subit. Devant la menace du désordre que cette situation représente, le personnage se fane, conscient que sa vie ne sera plus organisée autour de sa petite personne, provoquant toute son inquiétude, lui qui a toujours vécu à l'abri du souci.

¹⁵⁰² Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, 27 mai 1926, p. 15. L'auteur craint en effet la déchéance à laquelle est forcément attachée toute idée de vieillesse. Décivant un jeune homme robuste prenant un cachet avant son repas, il éprouve un vif malaise à l'idée de la fin de l'homme sur terre. Cela explique en partie

la faiblesse, l'infériorité et la difficile affirmation de soi-même le fait agir contre sa propre volonté. Son épouse profite bien évidemment de la facilité avec laquelle il peut être dominé, et depuis qu'elle lui a fait signer l'acte de propriété de leur demeure, « il s'était mis à vieillir. Ses épaules s'arrondissaient sous un invisible fardeau »¹⁵⁰³. Sous le regard impardonnable de son épouse, le voilà transformé en vieillard : « Avec son front chauve, ses maigres joues couturées par l'âge et sa peau tachetée de bistre, il donnait l'impression d'avoir été trop longtemps exposé aux intempéries »¹⁵⁰⁴. En plus du manque d'amour que révèle l'ennui des personnages, le portrait de Bernard est probant quant à l'impossible épanouissement d'une existence monotone. Si la vieillesse joue un rôle dans son dépérissement, il faut y voir aussi le signe d'une vie gangrénée par l'ennui. Le lecteur a l'impression de lire le portrait d'un homme malade, tant par l'évocation de sa maigreur que par la couleur de sa peau. Le poids d'une vie sans idéal a des répercussions sur le physique des personnages. Le plus parlant est celui de Mme Vasseur.

Certains vestiges de beauté se voyaient encore dans les traits de Mme Vasseur, mais ils n'étaient là que pour accuser de tristes ravages. Sa figure blanche subissait l'espèce de pétrification que la nature commence aux approches de la vieillesse et parachève sur le lit de mort. À mesure que la vie se retire des yeux, puis des lèvres, le regard se durcit et les chairs se figent comme sous un vent glacial¹⁵⁰⁵.

La vie quitte progressivement Mme Vasseur, signe de sa déchéance aussi bien physique que morale. Son impuissance est forte, comme l'indiquent le verbe « subir », « se retirer », « se durcir », « se figer » et le nom « la nature ». Le personnage ne peut rien faire contre les ravages du temps, et les verbes cités précédemment mettent en évidence le fait que le sujet est dirigé par un corps qui ne répond plus à sa volonté. Les tentatives de cacher cette déchéance seront vaines, comme est vaniteuse la vie qu'elle mène. Sa méchanceté à l'égard de ses proches est une manière de se venger de sa décadence, et la haine qu'elle manifeste découle de l'ennui qu'elle ressent. Nous étudierons plus tard les relations ambiguës qu'elle a nouées, mais il est indubitable que comme les autres personnages greeniens, son sadisme est une réaction de défense contre l'impuissance qu'elle sent en elle ainsi que sa perte progressive de pouvoir due à sa vieillesse. La

pourquoi les personnages jeunes sont souvent entachés par la vieillesse, permettant au narrateur de préannoncer le déclin de leur existence. D'ailleurs, le lecteur a l'impression que la vie n'est pas dépeinte dans son déroulement, mais que les faits sont concentrés en un drame qui précipite le personnage vers sa fin car celui-ci a et la jeunesse et la vieillesse en lui. Le changement dans son apparence n'est pas dû au cours du temps, mais à la densité en événements tragiques de son existence et par une passion qui le consume.

¹⁵⁰³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 216.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 219.

vieillesse est présentée ici comme une pétrification de l'être, qui se retrouve dépourvu de volonté et ne peut que se résoudre à une certaine infériorité. Mais il est également des êtres dont l'union jeunesse – vieillesse reflète les émotions que le personnage a vécues. Tel est le cas de Jean :

Il paraît encore tout jeune, malgré ses tempes qui blanchissent. Son visage sans rides garde encore l'air un peu étonné qu'on voit aux enfants, mais il a la bouche et les yeux d'un homme qui a souffert, quelque chose de blessé dans le regard et quelque chose de réprimé dans le dessin des lèvres, comme si trop de paroles n'avaient pas été dites qui auraient dû l'être¹⁵⁰⁶.

Jean est dénué de la légèreté et de l'insouciance de l'âme propres à son âge. Il est comme de nombreux personnages greeniens qui n'ont jamais profité de leur jeunesse. Si son cœur se serre aux souvenirs des bonheurs enfantins, ceux-ci se sont vite envolés pour laisser la place à la vie sans épanouissement dont sont touchés les personnages sous le joug de l'ennui. Ce portrait de Jean ne laisse en effet aucune place à une quelconque vie. Le personnage n'a plus aucune vitalité car opprimée par autrui et par lui-même. C'est le thème de l'aveu qui apparaît déjà, dans la description de la bouche, et qui indique combien les personnages greeniens ne parviennent pas à imposer leur personnalité. Leur identité est blessée, opprimée et ils ne peuvent exprimer leur réelle identité, leurs maux, parce qu'ils sortent du cercle de l'ordre qui est tracé tout autour d'eux. Étrangers à autrui, solitaires, différents des autres, ils ne peuvent se construire dans un monde qui érige des murs autour d'eux. De même, le portrait de M. Edme est lui aussi ambivalent, et mêle jeunesse – vieillesse, force – faiblesse, masculin – féminin :

C'était un homme de petite stature [...]. Un cache-nez de soie noire et un chapeau de la même couleur accusaient la pâleur malade de ses traits, et, bien qu'il parût encore assez jeune, des rides profondes creusaient ses joues exsangues que recouvrait en partie le poil clairsemé d'une barbe taillée de près. Les yeux trop grands pour cette petite figure anxieuse, le nez droit, large, les lèvres minces et presque sans couleur ; il faisait une impression singulière et en quelque sorte contradictoire, de fragilité et de force ; l'ossature même de son visage révélait une sensibilité douloureuse qu'on ne voit guère qu'aux femmes et c'était encore à une femme que faisaient songer ses mains nues et décharnées dont le froid bleuissait les ongles¹⁵⁰⁷ [...].

Le portrait révèle le dépérissement du personnage, la perte de vitalité par sa lividité, ses rides profondes et sa maigreur malade. La prévalence d'une vie anxieuse, faite de menus soucis est indiquée, et signale chez l'être ennuyé la conscience exacerbée « de notre

¹⁵⁰⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 197.

¹⁵⁰⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 440.

précarité fondamentale, de notre vulnérabilité créaturelle et, pour tout dire, de notre finitude »¹⁵⁰⁸, encore plus présente chez des êtres faibles, prédisposés à la maladie. Comme chez Mrs. Fletcher, Germaine ou Adrienne¹⁵⁰⁹, le lecteur assiste à une progressive transformation du portrait qui dépeint un être ambigu, entre homme et femme. Dégénération du corps, l'androgynie¹⁵¹⁰ de ces personnages est à voir comme le reflet de la désintégration de leur personnalité, du flou qui entoure leur détermination, mais aussi d'un refus d'un monde, et donc d'un temps fertile. En effet, ces personnages sont peu à peu gangrenés par leur existence ennuyeuse, qui modifie leur apparence physique.

Les personnages bénéficient donc de nombreuses descriptions, qui retracent leurs parcours instables. Dans leurs traits, s'inscrivent leurs tourments intérieurs et la difficulté de saisir l'essence de leur identité. Ces personnages parviennent difficilement à se connaître, d'où les mutations de leurs visages. De plus, certains personnages mêlent jeunesse et vieillesse réunies. Ce sont des êtres ambivalents, dont l'hypocrisie¹⁵¹¹ est soulignée par le narrateur mais ignorée par le protagoniste. Tel est le cas de Marie Maurecourt :

¹⁵⁰⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 51.

¹⁵⁰⁹ « Son nez charnu et proéminent donnait à son profil quelque chose de dur et de masculin que l'on ne retrouvait pas dans ses traits lorsqu'on la regardait de face », pouvons-nous lire pour Mrs Fletcher (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 76) ; « son grand corps voûté comme celui d'un vieillard » pour Germaine (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 290).

¹⁵¹⁰ Hélène Dottin (in « L'ambiguïté des portraits dans les romans de Julien Green », in *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, pp. 169-184) y voit, sur les déclarations de l'auteur dans son *Journal*, la naissance d'un être idéal qui regroupe les caractéristiques tant féminines que masculines, « être idéal qui a dû exister avant la Chute et qui reste parfois en morceaux dans la plupart des esprits créateurs » (Julien Green, *Journal, L'Arc-en-ciel* (1981-1984), Paris, Seuil, [1988], 476 pages, p. 287), et qui a donc une valence spirituelle. Cependant, dans notre corpus, il semble aussi justifié de voir dans cette détermination une progressive transformation du personnage qui s'adapte à un milieu hostile, où il vaut mieux se conformer à la règle générale, se soumettre dans une banalité écrasante que s'affirmer dans son individualité. Pire, l'indétermination de ces androgynes est bel et bien l'image de l'impossible existence du monde et d'une « autre ». Tout doit demeurer tel quel sous le joug de l'ennui, puisque l'androgynie est, selon Pierre Jourde et Paolo Tortonese une « autarcie malade et [...] [un] refus du monde extérieur, [un] dédoublement en quelque sorte stérilisé, de même que par les innombrables narcisses, dont le face à face exclut à la fois l'autre, le monde et soi, que l'on ne peut atteindre sans disparaître » (Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, cité, p. 33).

¹⁵¹¹ Les vêtements de Marie Maurecourt en sont la preuve : « Derrière les mailles fines de sa voilette, son visage était presque entièrement caché, et l'on ne distinguait que le teint mat et jaune de sa peau et ses yeux foncés et brillants. Une jaquette et une robe de serge bleue dissimulaient assez mal la maigreur de son corps, bien qu'elles fussent largement coupées » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 467). Choissant une mise bien trop apprêtée pour une simple visite de voisinage, le personnage signifie par ce geste son désir de se différencier d'avec sa voisine et de créer une rupture dans leur relation. En effet, elle a découvert l'amitié d'Adrienne pour Léontine et méprise cette amitié. Mais elle cache, sous de tels actes et une telle apparence son désir profond d'éloigner toute rivale dans sa relation avec son frère, et l'amitié de la jeune fille pour Mme Legras en est l'excuse. Elle n'a donc aucune des valeurs chrétiennes dont elle se dit proche, et donc aucune humanité.

On lui eût facilement donné quarante ans et elle ne semblait rien faire pour dissimuler son âge. Dans son visage mince les rides étaient nombreuses, dessinant autour de la bouche et des paupières une espèce de sourire immobile. Seuls les yeux restaient jeunes, des yeux aux prunelles noires qu'une curiosité perpétuelle chassait inlassablement de droite à gauche. Comme elle parlait à Adrienne, la jeune fille eut l'impression qu'elle dénombrait les meubles de la pièce et qu'elle en dressait une liste dans son esprit¹⁵¹².

Le lecteur a l'impression, malgré le fait que le personnage ne cherche à cacher son âge, qu'il porte un masque (ses rides dessinant un sourire « immobile »). Sa visite à Adrienne est provoquée non pas par une délicate attention de ne pas laisser sa voisine seule, mais par le désir d'espionner et de confondre celle qui pourrait lui ravir son frère. Ses « prunelles noires », rappelant les yeux sombres plein de curiosité de son frère¹⁵¹³, portent en eux seuls la vitalité du personnage et prennent une connotation négative car ils ne sont pas le simple instrument de la perception visuelle, mais celui de la médisance et de la méchanceté. Le narrateur précise à la fin de la visite de Marie qu'au seul moment où cette dernière regarde Adrienne, ses yeux sont « noirs avec une sorte de petite flamme jaune qui leur donnait une expression un peu sauvage, presque méchante »¹⁵¹⁴. Vecteurs de la réelle identité du personnage, les yeux de Marie trahissent sa possessivité et son agressivité envers toute rivale qui chercherait à lui enlever l'affection de son frère. Ainsi, il est à noter que les rapports conflictuels des personnages greeniens se basent sur le rapport dominant vieux – dominé jeune. « C'est une peinture souvent cruelle, voire sadique, non sans quelque chose, parfois de sordide »¹⁵¹⁵, écrit Myriam Kissel. Par exemple, la sœur de Maurecourt se comporte comme les personnages plus âgés qui gravitent autour d'Adrienne : Antoine, Germaine, Léontine et Marie cherchent tous à exercer un ascendant sur elle, profitant de sa faiblesse. Les relations de domination indiquent que le personnage ne grandit pas et ne parvient pas à acquérir maturité et assurance. Il en reste au schéma parent – enfant parce qu'il a été façonné par une éducation qui lui a laissé peu de possibilité d'épanouissement. Présentée dès le début de *Minuit*, Marie est tout d'abord caractérisée par sa vieillesse : « la tête grisonnante d'une femme parut à la fenêtre. Les traits fins et durs exprimaient une volonté intraitable ; l'œil

¹⁵¹² *Ibid.*, p. 456.

¹⁵¹³ La comparaison est faite plus loin : « Il avait les yeux de sa sœur, mais sans cette perpétuelle inquiétude des prunelles ; au contraire, son regard se posait sur les gens et les choses avec un mélange d'attention et de douceur qui s'en détachait comme à regret » (*Ibid.*, pp. 478-479). En réalité, malgré l'attachement de la cadette pour l'ainé, les deux Maurecourt sont fondamentalement différents, car le frère est honnête et cherche à aider la jeune fille. Il est plein d'une bonté et d'une compassion chrétiennes.

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 458.

¹⁵¹⁵ Myriam Kissel, *Le cheminement de l'écriture. L'espace dans l'œuvre de J. Green*, cité, p. 152.

noir foudroyait la route hostile, l'ornière coupable »¹⁵¹⁶. Par opposition, apparaît la douce Blanche :

... une jeune femme d'une trentaine d'années mettait pied à terre dans les champs. Elle était grande, avec quelque chose de lent et de gauche dans sa démarche qui trahissait une timidité profonde. [...] Son visage plein et doux gardait encore une expression enfantine malgré les premières rides qui s'y dessinaient légèrement, et les grands yeux marron promenaient autour d'eux le regard tendre et blessé des âmes faibles que la vie malmène en dépit de leurs bonnes intentions¹⁵¹⁷.

Il ne s'agit pas ici d'analyser les relations conflictuelles entre les personnages, cela fera l'objet d'une analyse plus tard, mais il convient de noter que les personnages en opposition présentent des caractéristiques antithétiques. Si Marie est décrite dans sa dureté, sa sévérité, Blanche est son contraire : « lent », « gauche », « timidité », « tendre » et « blessé » sont autant de termes qui mettent en lumière son infériorité accentuée par une vie difficile. Par ailleurs, à la « tête grisonnante » de Marie s'oppose celle, enfantine, de Blanche, dont la douceur est inscrite sur ses traits. Les rides ne durcissent pas et ne ravagent pas son visage, mais s'y « dessinent légèrement », comme si le temps transformait avec art un beau visage. Celui-ci une allure poupine conféré par des « joues rondes »¹⁵¹⁸ qui contraste avec les traits durs de sa cousine. Mais s'opère un renversement et Marie acquiert une jeunesse physique qui détonne avec la gravité psychologique de Blanche : « la jeune femme la vit descendre à travers les champs, d'un pas sautillant qui lui donnait l'allure d'une fillette à cheveux gris »¹⁵¹⁹. Ridiculisée, Marie est aussi caractérisée par son inhumanité et son manque de compassion envers sa cousine, qui se retrouve aussi dans sa relation avec Élisabeth. En effet, lors de l'épisode de la paire de ciseaux, Élisabeth subit la méchanceté des trois sœurs, mais contrairement à sa mère, elle parvient à déstabiliser les mégères. « Dans son tablier noir d'écolière, elle se tenait toute droite et avec quelque chose de si résolu dans le port de la tête qu'elle en paraissait plus âgée et plus grande »¹⁵²⁰. Imposant son caractère, la petite fille a déjà un certain ascendant sur autrui, par sa singularité, son intuition, son « don de divination »¹⁵²¹ et sa maturité (ce sur quoi le narrateur insiste par la caractéristique récurrente des « yeux graves »¹⁵²²) la

¹⁵¹⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 396.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 397.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 400.

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 412.

¹⁵²¹ *Ibid.*, p. 422.

¹⁵²² *Ibid.*, p. 421. Le lecteur a d'ailleurs l'impression que par la mort de sa mère, la fillette a déjà tout vécu, rendue mature à un âge où l'insouciance prime. Il est toutefois étonnant que plus de tristesse ne soit pas noté

distinguant des fillettes de son âge. Même à seize ans¹⁵²³, son portrait indique une maturité exacerbée et le désir d'évasion hors de ce monde :

Ses cheveux brossés en arrière étaient retenus par un large chignon dont la masse épaisse et lustrée fatiguait de son poids la nuque délicate. Les grands yeux d'un noir intense, presque liquide, contrastaient avec la chair mate et pâle du visage, et gardaient encore la gravité songeuse de l'enfance [...] ; les sourcils fins et luisants se rapprochaient peu à peu, tandis que se creusaient les coins d'une petite bouche volontaire¹⁵²⁴.

Le charme de l'enfant ne s'est pas atténué avec l'âge. Élisabeth fascine par la masse de ses cheveux qui symbolise une force tranquille, naturelle, tout comme sa bouche « volontaire », tandis que ses yeux indiquent sa capacité à voir au-delà des choses du monde réel et donc son mouvement vers l'évasion (que confirme la métaphore de l'eau avec « liquide » et « luisants »). Elle est le type d'enfant par excellence, doté de la capacité de « communique[r] avec l'autre monde »¹⁵²⁵. Mais Marie ne réussit pas – malgré son hostilité évidente – à exercer le même pouvoir qu'elle réussissait sans mal à exercer sur Blanche, et dont la méchanceté s'exprime par son aspect :

Ses cheveux gris frisaient en désordre sur ses tempes ; toutes les rides de la mauvaise humeur, de l'ennui, de l'âge, couturaient cette chair maigre et blafarde et chaque fois qu'elle passait devant la lampe, son nez pointu projetait une ombre bizarre sur son front qu'un large trait noir divisait en deux pendant quelques secondes¹⁵²⁶.

La description assimile Marie à une sorcière, et il faut voir dans cette représentation la vision d'une petite fille pour qui autrui est un danger et suscite la peur¹⁵²⁷. Ses cheveux ébouriffés, qu'elle ne parvient pas à dompter, représentent le

après le suicide de sa mère. Elle sait parfaitement qu'elle s'est suicidée, mais n'en retire pas un désespoir plus intense, tout comme Blanche dont l'existence de sa fille ne retient pas le geste suicidaire. Peut-être faut-il voir dans ces réactions une anesthésie des personnages dans un milieu ennuyeux, et surtout, chez Élisabeth, une réelle force d'âme.

¹⁵²³ Âge charnière où la jeune fille « passe alors à l'âge adulte, prend conscience de ses pulsions sexuelles, et acquiert une certaine autonomie » (Myriam Kissel, *Le cheminement de l'écriture. L'espace dans l'œuvre de J. Green*, cité, p. 150). Il apparaît néanmoins que les enfants de notre corpus, Élisabeth et Louise, disposent déjà de la maturité adulte, dans un renversement des valeurs dans *Le Mauvais Lieu* où les adultes ont une attitude enfantine ridiculisée.

¹⁵²⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 458-459.

¹⁵²⁵ Myriam Kissel, *Le cheminement de l'écriture. L'espace dans l'œuvre de J. Green*, cité, p. 149.

¹⁵²⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 420.

¹⁵²⁷ Même peur à l'égard de la sœur de celle-ci, Rose, dont Élisabeth note : « Elle eut un rire sans gaieté qui retroussa ses lèvres jusqu'aux gencives et, dans la lumière qui l'éclairait par-dessous, son vieux grimaça d'une façon hideuse » (*Ibid.*, p. 428). La « vieille femme » paraît elle aussi avoir une certaine parenté avec la mort, son fils puis son mari morts dans des circonstances mystérieuses. De plus, elle fait dormir la fillette dans une chambre effrayante, où la voiture de son fils est encore entreposée et produit « une sorte de miaulement » peu rassurant, et se laisse aller à la folie qui apeure Élisabeth lorsqu'elle lave en pleine nuit et à grande eau la cuisine, dans un discours qui ranime son mari et son fils. Mais c'est surtout Marie qui a une véritable parenté avec la mort, comme le signalent de nombreuses analyses, dont celle de Charlotte

caractère sauvage et peu humain du personnage, ses rides sont la partie visible de ses griefs contre une existence médiocre, tandis que le nez pointu fait penser au bec d'un rapace, mettant en valeur sa cruauté envers la fillette et surtout sa cousine dont elle pressentait le suicide. Recueillie chez les Lerat, Élisabeth se retrouve encore une fois en totale opposition avec le cercle de famille, signe que sa place est ailleurs. Lorsqu'elle arrive dans leur maison, sa jeunesse est mise en relief par le contraste qu'elle forme avec Mme Lerat :

Les grands yeux noirs de l'enfant, tournés encore vers le monde du sommeil, gardèrent pendant quelques secondes une espèce de fixité aveugle, et la femme de l'économe interrompit sa phrase. Sa longue main chargée de veines hésita un instant, puis elle frôla du bout des doigts la joue pâle de fatigue où les boucles de cheveux dessinaient une ombre annelée¹⁵²⁸.

Le lecteur retrouve Mme Lerat, un personnage assimilé à la mort, dont la longue main veinée évoque une Faucheuse¹⁵²⁹, impression confirmée lorsque meurt M. Lerat et que le visage de sa femme se pare du masque de la mort : « Les joues d'un blanc de cire, les yeux immobiles et fixés sur la visiteuse, Mme Lerat gardait dans sa longue main ridée la main de son mari et ne bougeait pas ; cependant ses lèvres devenues violettes remuaient imperceptiblement comme pour articuler une parole difficile »¹⁵³⁰. Avec la mort du bon M. Lerat, le lecteur a l'impression que s'éteint aussi son épouse. En effet, celle-ci devient livide, comme statufiée ; son expression est difficile et la vie s'absente de son corps, comme en témoigne la coloration de ses lèvres.

Avec l'âge, la peau fripée de ses joues se couvrait de petites tavelures brunes ; quand elle ne se grattait pas les coudes sous ses manches, elle portait à la hauteur de sa tempe une main veinée qui chassait une mèche, ou bien, dans des moments de calme relatif, elle

Duharcourt qui note que « le don des « ciseaux » se fait également l'écho de cette représentation métaphorique de la mort comme coupant le fil de la vie » (Charlotte Duharcourt, « *Minuit* : un voyage initiatique vers les profondeurs », in *Julien Green, un voyageur sur la terre*, Valérie Catelain, Hélène Dottin (éds.), cité, p. 99).

¹⁵²⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 454.

¹⁵²⁹ N'oublions pas la proximité historique de l'ennui / mélancolie avec la mort, dont Freud par exemple prouve la parenté dans son article « Deuil et mélancolie » (in *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio essais », 185 pages, pp. 145-171.). Selon lui, la symptomatologie du deuil est identique à celle de la mélancolie : perte d'intérêt pour le monde extérieur, incapacité de remplacer la personne aimée, repli sur soi-même, abattement, auxquels s'ajoute pour la mélancolie la perte de son estime pour soi et un sens de culpabilité. Alors que les symptômes du deuil s'expliquent logiquement, la situation est différente pour la mélancolie car ces symptômes font suite, pour le deuil, à la perte d'une personne chère, tandis que le mélancolique n'est pas en situation de deuil mais en a toutes les caractéristiques. Cette proximité, l'art en a saisi les aspects. Il n'est pas besoin de citer les nombreuses représentations picturales de la mélancolie, mais celles-ci permettent de constater que la mélancolie ou l'ennui ont une parenté indéniable avec la mort.

¹⁵³⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 487.

faisait courir de droite à gauche ses beaux yeux inquiets qui se posaient sur rien et semblaient à la recherche de quelque malheur¹⁵³¹.

La vieillesse est accentuée par l'idée d'impuissance du personnage face aux manifestations de celle-ci : les tavelures semblent l'envahir au gré des années, les démangeaisons sont la manifestation de son anxiété et elle semble se repaître à trouver « quelque malheur ». De même, le portrait de Mme Pauque, présenté de façon élogieuse par le narrateur interne qu'est Félicie, est en fait négatif et l'assimile à la mort :

Qu'elle était belle en disant ces mots ! Son front blanc cerné de cheveux noirs qui brillaient comme de l'encre, ses yeux profonds et immobiles, tout dans ce long visage rayonnait. Sous les pommettes, les joues se creusaient et des rides d'une finesse extrême commençaient leur patient travail autour des paupières bistrées par l'insomnie ; de même, la bouche taciturne et pleine de secrets se teintait légèrement de mauve, comme si le froid montait déjà du cœur jusqu'aux lèvres. Malgré ces premières atteintes de l'âge et de la maladie, la femme qui se penchait sur Félicie gardait les traits de sa jeunesse, le cou mince, la taille flexible, avec quelque chose de vif et d'imprévisible dans tous ses gestes¹⁵³².

Deux mouvements antithétiques dominent ce portrait. Dans un premier temps, la vitalité caractérise une dame mystérieuse¹⁵³³. Mme Pauque est mise à distance grâce à la structure « la femme qui... », qui donne l'impression qu'il ne s'agit plus de la même personne. L'imprévisibilité de ses gestes concentre tout le mystère qui l'entoure : personne ne l'entend arriver, et il faut se méfier d'elle. Dans un second temps, les éléments positifs que croit mettre en valeur Félicie sont négatifs et mettent en lumière sa naïveté et sa difficulté à cerner les personnes. En effet, Mme Pauque présente bien une certaine filiation avec la mort¹⁵³⁴. La blancheur surnaturelle de son visage contraste avec la noirceur de ses cheveux, qui semblent par ailleurs faire fi du temps puisqu'ils ne blanchissent pas. Ses yeux – dont la fixité évoque l'absence de toute vie – semblent avoir accès à une vérité profonde et percer à jour autrui, d'où le malaise que provoque le personnage. D'ailleurs, ses yeux sont cernés, (on sait combien les cernes ont une valence négative chez Green¹⁵³⁵ puisqu'ils évoquent – ce qui n'est pas le cas ici – l'idée de

¹⁵³¹ *Ibid.*, p. 465.

¹⁵³² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 210-211.

¹⁵³³ En effet, celle-ci parvient néanmoins à se baisser « avec la souplesse d'une jeune fille » (*Ibid.*, p. 278).

¹⁵³⁴ Son nom lui-même mêle l'ambivalence du personnage. « Pauque » ressemble à « Pâques », fête qui célèbre la résurrection de Jésus, phénomène réunissant mort et vie.

¹⁵³⁵ De nombreux personnages présentent des yeux cernés. C'est le cas d'Adrienne Mesurat, qui contemple dans le miroir « l'image d'une femme aux yeux cernés » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 399), des « yeux cernés de noirs [...] agrandis par l'effroi » (*Ibid.*, p. 491, et les notations se multiplient), de Brochard dont « un grand cerne noir dessin[e] un lorgnon de clown » (Julien Green, *La Mauvais Lieu*, cité, p. 121), ou des yeux de Monsieur Agnel « brillant d'un éclat qu'avait le cerne violet des paupières » (Julien Green,

« culpabilité parce qu'[il] suggère [...] la fatigue suspecte du plaisir »¹⁵³⁶). Ici, les cernes sont assimilés à la maladie dont nous savons l'angoisse qu'elle provoque chez les personnages parce qu'elle est en rapport avec l'idée de mort. Enfin, la couleur mauve dont se parent les lèvres les ramène à l'idée de la mort¹⁵³⁷. Plus loin, le narrateur insiste sur « ses doigts fins et osseux »¹⁵³⁸ et « sa main longue et sèche »¹⁵³⁹ qui plonge dans les armoires – chargée de camphre et naphtaline évoquant mort et vieillesse réunies – afin d'« ensevelir selon des rites fastueux »¹⁵⁴⁰ les « inertes victimes »¹⁵⁴¹ que sont les vêtements. La bague que porte Mme Pauque, avec une « améthyste »¹⁵⁴² rappelle son identité mystérieuse, le violet étant la couleur de l'involution, de la clairvoyance, qui indique chez le personnage une propension spirituelle. Cette ambivalence vie – mort qui est celle de vieillesse – jeunesse rappelle l'ennui dont sont atteints les personnages. Vivants, ils sont comme morts. En effet, l'ennui conduit l'être au néant. Ainsi, l'ennui crée un appauvrissement de l'être, qu'il soit physique (par l'asthénie qu'il induit) ou moral (par son aboulie) et tend à vieillir l'être avant l'heure. Telle est la raison pour laquelle les jeunes personnages perdent peu à peu toute jeunesse : l'« ennuyé » est « sans énergie, exténué, en proie à une grande débilité que ne justifient ni l'âge, ni une maladie antérieure »¹⁵⁴³ et dispose ainsi d'une sorte de parenté avec l'idée de la fin de vie. C'est en tout cas le portrait qu'en fait Émile Tardieu : « souvent son seul aspect le trahit et dénonce son délabrement : la lassitude de sa démarche, l'immobilité et la stupeur de ses traits, un air de spectre, d'homme à cent pieds sous terre, étranger à ce qui l'entoure, isolé dans le

Minuit, p. 593). Les personnages greeniens ont cette constante du regard noirci par la présence des cernes qui indique leur angoisse et « représente symboliquement la hantise du vieillissement » selon Guy Fessier (*Julien Green. Le romancier confronté à la peinture et à la sculpture*, cité, p. 350). Il faut aussi y voir chez certains personnages, dont Brochard est le représentant, un signe de leur culpabilité, poussée jusqu'à la caricature et liée au domaine sexuel. Lors de l'arrestation à laquelle il assiste, il a l'apparence idéale du coupable : « Autour des yeux enfoncés dans leurs orbites, un grand cerne noir dessinait un lorgnon de clown. Le poil de sa barbe couvrait toute la mâchoire et montait à l'assaut des joues d'une pâleur verdâtre » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 360) et porte sur lui à l'extrême les stigmates de ses vices immoraux.

¹⁵³⁶ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 871.

¹⁵³⁷ En rappel aux vêtements violets du Christ pendant la Passion ou de ceux des prêtres pour les enterrements.

¹⁵³⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 278.

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 272.

¹⁵⁴⁰ *Ibid.*

¹⁵⁴¹ *Ibid.* L'assimilation à la mort est clairement indiquée. Nous ne reprendrons pas les analyses précédemment faites à ce sujet. Michèle Raclot par exemple, écrit qu'elle est un « personnage énigmatique qui passe dans le roman comme une ombre maléfique » et qu'elle « incarne la présence insidieuse de la mort » (Michèle Raclot, « Démence et folie dans l'œuvre de Julien Green. De l'aliénation à l'illumination », in *Travaux de littérature*, Paris, Klincksieck, 1997, n° 10, pp. 397-410, p. 400).

¹⁵⁴² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 374.

¹⁵⁴³ Nicolaos Pitsos, « La neurasthénie ou la médicalisation de l'ennui dans la France de la Belle Époque », in *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIX^e – XX^e siècle)*, Pascale Goestchel, Christophe Granger, Nathalie Richard, Sylvain Venayre, cité, p. 91.

monde des vivants »¹⁵⁴⁴. La description est claire et ne laisse aucun doute quant à l'usure que provoque l'ennui chez les personnages. Madame de Maintenon déclarait : « Je m'ennuie de vivre, je m'ennuie à la mort, je ne veux plus rien aimer au monde ; ma seule consolation, c'est d'être vieille »¹⁵⁴⁵, déclaration que pourraient faire de nombreux personnages greeniens.

Dans ces descriptions, Julien Green décrit nombre de personnages caractérisés par leur laideur ou des personnages beaux, mais qui ne le restent pas. Prisonniers de leurs demeures, ils sont aussi prisonniers de leur corps car il porte les stigmates d'une existence guère épanouissante, mais aussi, parce qu'ils ont pour eux la beauté.

b) Beauté et laideur :

Le cercle de la famille paraît – s'il ne donne pas toujours le même caractère – léguer aux descendants les mêmes caractéristiques physiques. Mrs Fletcher est, tout comme sa famille, touchée par une vieillesse prématurée et il en est de même pour sa fille. Elles sont aussi toutes deux peu épargnées par la laideur, dont Julien Green lui-même écrit qu'il « y a dans la laideur un puissant élément d'ennui »¹⁵⁴⁶. De fait, le narrateur écrit : « elles étaient fort laides »¹⁵⁴⁷, écrit-il. En effet, la laideur découle de la vieillesse de leurs traits et crée une appartenance indéniable à la même communauté qui met l'accent sur le thème de l'hérédité. La description s'attache ensuite, dans un va-et-vient permanent entre la mère et la fille, à mettre en lumière l'apparence de Mrs Fletcher avant son mariage, comme pour focaliser l'effet d'un ennui dévastateur et d'une vie peu épanouissante sur le personnage. Aussi, « à cette époque elle avait vingt-cinq ans et quoiqu'elle ne fût pas belle, on s'accordait à lui trouver un air agréable. Elle avait la taille robuste mais bien prise, de beaux yeux, de beaux cheveux et une peau qui était alors dans toute la fraîcheur et la fermeté de la jeunesse »¹⁵⁴⁸. Le narrateur insiste sur le changement du personnage féminin par l'emploi de termes temporels : « à cette époque » et « alors », ainsi que par

¹⁵⁴⁴ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 269.

¹⁵⁴⁵ Madame de Maintenon, cité in Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 147.

¹⁵⁴⁶ Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 937. De fait, Véronique Nahoum-Grappe démontre le lien entre ennui et laideur. Le monde de l'ennui est celui de la grisaille, du vil, de « la dérive de la saleté vers la souillure » (Véronique Nahoum-Grappe, *L'Ennui ordinaire - Essai de phénoménologie sociale*, cité, p. 126) et donc vers la faute. La laideur est l'écart même, le trivial, la prolifération de la matérialité : « Lorsque l'ennui s'installe, ces segments têtus d'existence-sans-essence prennent tout le champ, occupent l'espace, détournent le temps de son cours vers l'avant : il n'y a plus que le présent qui soit irréversible, puis irrémédiable », ajoute-t-elle (*Ibid.*, p. 139). Aucune possibilité d'ascension avec la laideur : elle est par essence ce qui est le « plus visible dans l'espace trivial de la banalité » (*Ibid.*).

¹⁵⁴⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 264.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

l'intervention d'un « on » à valeur générale, qui lui permet d'indiquer la banalité de son apparence. Si elle n'a pas les caractéristiques des canons de beauté, Mrs Fletcher est néanmoins agréable à regarder et c'est là que s'inscrit le contraste entre sa fille et elle. En effet, elle s'est défraîchie et enlaidie à cause de sa vie banale, tandis qu'Emily a déjà l'apparence de sa mère après l'effet du temps et de l'ennui sur son physique. Ce fait indique combien la protagoniste est emprisonnée par son ennui qui ne lui laisse aucune possibilité d'évoluer, et se retrouve donc dans un corps-prison avec lequel elle est contrainte de vivre. Elle est destinée, dès sa naissance, à l'ennui. Conscient de sa laideur¹⁵⁴⁹, le personnage féminin tente néanmoins de précipiter les choses et de provoquer un mariage qui n'aurait pas eu lieu si il n'avait rendu visite à Frank afin de posséder la demeure.

Comme elle passait devant une petite glace pendue au mur, elle se regarda furtivement et dit à mi-voix :

« Bon Dieu, que tu es laide ! »

C'était vrai ; dans ce visage au nez puissant, à la bouche mince et dure, la rougeur subite qui enflammait les pommettes semblait une dérision, à peu près comme un fard répandu sur les joues creuses d'une vieille femme¹⁵⁵⁰.

Le narrateur, peu compatissant envers son personnage¹⁵⁵¹, comme l'indique « c'était vrai » met en valeur le manque d'humanité d'Emily, qui est chez Frank non pas parce qu'elle l'aime, mais parce qu'il est un simple moyen de possession. La bouche d'Emily est le vecteur de paroles dont on connaît la dureté¹⁵⁵². Par ailleurs, le rappel de son apparence âgée et de sa maigreur insiste sur la sévérité du personnage, mais aussi sur sa détermination à posséder la demeure. Contrairement à ce que sa jeunesse pourrait sous-entendre, il n'y a aucune timidité chez elle lorsqu'il s'agit d'agir en vue de la possession de Mont-Cinère. Frustrée par son apparence, Emily reporte ses espoirs sur la maison qui

¹⁵⁴⁹ La laideur n'est néanmoins pas l'assurance de ne connaître aucune des expériences sensuelles que pourraient connaître les « belles » si elles n'étaient freinées par leur ennui. En effet, Julien Green rapporte dans son *Autobiographie* une initiation au plaisir dans les années 1923 à Paris : « Je renonce à donner une idée de l'inconnu qui s'approcha de moi sous la pluie et dans l'éclairage inquiétant des réverbères. Son visage eût dû me faire peur. D'une laideur saisissante, il exerçait le monstrueux attrait du vice et je ne pouvais que céder, pareil à une bête subjuguée par un chasseur » (Julien Green, *Autobiographie, Jeunesse* (1974), cité, p. 1351). Il faut voir dans la laideur l'indice d'une quête de la beauté et de la pureté qui en émane. Cela explique les métaphores animales que nous étudierons plus tard. Les rapports sont souvent, non pas d'attrait pour le « beau » qui cède, mais de dominé qui capitule face aux intentions peu orthodoxes de l'oppresseur.

¹⁵⁵⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 235-236.

¹⁵⁵¹ Dans ce cas-là, le narrateur peu compatissant semble vouloir rendre son héros odieux parce qu'en prise avec une passion qui lui ôte toute humanité.

¹⁵⁵² Guy Fessier y voit aussi le signe qu'elle est « incapable de mordre la vie » (Guy Fessier, *Julien Green. Le romancier confronté à la peinture et à la sculpture*, cité, p. 351).

devient par là-même l'idéal d'une vie heureuse. Sa laideur, dont elle n'est pas coupable, lui est imposée et accentue la haine qu'elle ressent pour sa mère, parce qu'elle est la conséquence de son hérédité. Comme elle, elle est laide et accepter un visage qui ne lui inspire que du dégoût, du désespoir. En effet, « cette pensée pèse sur nous que nous sommes empêtrés, enchevêtrés dans une famille, sans qu'il y ait eu de notre part le moindre choix, sans qu'il y ait possibilité d'une rupture absolue. Nous pensons avoir en propriété notre visage, notre caractère ; pas du tout ; on nous identifie avec toute une parenté ; le voulant ou non, nous avons un *air de famille* »¹⁵⁵³, écrit Émile Tardieu. Voilà le drame de certains personnages, qui retrouvent dans leurs traits le visage de tel ou tel ancêtre, à l'instar d'Adrienne ou Emily, et qui subrepticement constitue les chaînes de leur existence. Rattrapés par leur famille, dans leurs actes mais aussi dans leur visage, ces personnages sont voués à l'ennui et à la haine que provoque leur famille parce qu'ils voient en elle l'impossibilité de se réaliser dans leur individualité.

On pourrait ainsi se demander si la laideur est l'indice d'une quelconque laideur morale¹⁵⁵⁴. Il est vrai que les adultes, tyrans et sadiques, présentent des traits ingrats. Tel est le cas d'Antoine, qu'Adrienne contemple avec le regard apeuré et dégoûté d'une bête prise au piège : « Sous le bord baissé du panama les yeux du vieillard paraissent noirs, mais l'ombre laissait en lumière le nez charnu et les joues massives qui se perdaient dans la barbe jaunâtre. Ses pommettes se ridèrent et il eut l'air satisfait »¹⁵⁵⁵, « elle vit ses yeux aux paupières alourdies, son nez charnu où de petites veines se croisaient »¹⁵⁵⁶. Ainsi, le visage du père est déformé et ne paraît que plus monstrueux. Les mêmes disgrâces physiques apparaissent chez Germaine, qui est marquée par sa maladie mais ne peut

¹⁵⁵³ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 101.

¹⁵⁵⁴ C'est aussi ce que signale Édith Perry : « Comme ils sont laids, ces oppresseurs, trop gros ou trop maigres, toujours dans l'excès ou le manque. [...] Chez Julien Green, les êtres dits conformes sont gras ou maigres, difformes, vieux et laids. La beauté est dès lors un trait distinctif qui signale la déviance et en effet, les rebelles sont beaux » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, pp. 101-102). Nous pouvons même ajouter que ceux qui sont laids, en plus d'être les oppresseurs, sont souvent la proie d'un ennui génétique ou héréditaire, tels Germaine, Antoine, Emily, M. Vasseur, les trois tantes d'Élisabeth, tandis que les beaux vont subir cet ennui et leur apparence change progressivement sous le joug de l'ennui (Adrienne en est l'illustration la plus parlante). Mais il ne suffit pas d'être oppresseur. Souvent, la laideur dévoile un vice bien caché. En est un exemple l'apparence de Manuel : « Elle [Mme Plasse] ne tarissait pas en réflexion de toutes sortes sur la laideur du pauvre garçon [...]. Son regard dur et profond s'attachait aux traits du jeune-homme, au nez trop gros, aux mâchoires irrégulières, puis descendant, examinait la ligne fuyante des épaules » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, pp. 219-220). Marie-Thérèse n'échappe pas aux réflexions acerbes de sa propre mère : « Ma mère me considérait comme une enfant arriérée ; de plus, elle me trouvait laide et me le disait sans détour » (*Ibid.*, p. 221). Mais il faut voir dans une telle attitude le ressentiment de Mme Plasse pour son époux. « Je demeurais à ses yeux la fille d'un homme qu'elle avait épousé par dépit et contre son gré, et de temps en temps, sous prétexte de me redresser, elle m'accablait de sa rancune » (*Ibid.*, p. 232).

¹⁵⁵⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 327.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 323.

prétendre à aucune tendresse de la part de ses proches. Ainsi, elle reporte sur eux ses frustrations, ses colères, son malheur, et Adrienne est une proie toute indiquée. Mais, bien que facilement influençable, Adrienne n'en a pas moins « une répulsion instinctive qu'attise un tempérament difficile à supporter, haineux même »¹⁵⁵⁷ et qui signe le rejet total et la déchéance de Germaine, incapable de vivre ce que vit sa sœur. Sa défaite est avérée, et elle la doit à son apparence et à son comportement. De même pour Mme Lerat, sévère et peu compatissante, qui accueille quand même Élisabeth chez elle, mais qui n'hésite pas à l'abandonner après la mort de son mari.

Son visage aux traits masculins et à la peau jaune portait les marques de la fatigue et d'une irritation longtemps contenue ; un observateur impartial lui eût trouvé d'assez beaux yeux d'un bleu qui tournait au noir, mais un front trop dégagé pour celui d'une femme et surtout un nez trop long, trop volontaire, avec des narines toutes prêtes à frémir¹⁵⁵⁸.

Le portrait met en évidence un fait assez fréquent chez l'auteur, que nous étudierons plus tard, à savoir l'inversion des rôles masculins-féminins. En effet, le personnage féminin possède des traits masculins, cela est évident, mais ce qui le rend encore plus effrayant c'est sa propension à la colère. Sa peau jaunie, ses yeux perçants, son front haut et son nez volontaire évoquent un animal prêt à sauter sur sa proie et permettent de comprendre que dans ce couple la douceur féminine est attribuée au bon M. Lerat tandis que l'autorité masculine est à rechercher chez son épouse. Mais même les personnages qui ont la beauté pour eux, n'ont pas plus accès au bonheur que les autres. Les vêtements et accessoires de Gertrude sont des objets métonymiques qui parlent « un double langage : celui de la dissimulation et celui de la révélation »¹⁵⁵⁹. Le narrateur se plait à décrire le comportement de Gertrude, toute en rondeurs, avec ironie et met en valeur son ridicule.

Elle allait donc, belle et consolée sous les arbres et le visage éclairé d'un sourire qu'elle voulait malgré tout mélancolique, résigné, car elle n'oubliait pas le rôle qu'il lui fallait tenir, même aux yeux des promeneurs inconnus, puisqu'elle portait cette délicieuse robe de soie noire qui l'amincissait, croyait-elle, et cet amour de petit chapeau couleur d'anthracite plus impertinent que funèbre. [...] Elle se croyait majestueuse, ne se doutant pas qu'elle était bien autre chose encore. De dos, la soie luisant sur des formes un peu lourdes, elle faisait songer à une otarie, mais cela et jusqu'à sa démarche indécise, presque chancelante, tout faisait d'elle une personne sur le passage de qui les hommes se retournaient¹⁵⁶⁰.

¹⁵⁵⁷ Michel Gorkine, *Julien Green*, cité, p. 116.

¹⁵⁵⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 452.

¹⁵⁵⁹ Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 44.

¹⁵⁶⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 288-289.

Le narrateur dépeint un personnage naïf, crédule, qui envoie aux hommes un message érotique bien différent de l'apparence respectable qu'elle croit renvoyer¹⁵⁶¹. Ces deux aspects se confirment, puisque si elle feint d'être choquée par les paroles de l'ouvrier, elle est en revanche bel et bien flattée que sa beauté attire encore les faveurs des hommes. Mais ce qui attire le plus est sa mise : voilà pourquoi le vêtement, au lieu de dissimuler, révèle, voire dénonce la sensualité du personnage. « Il confirme le signifié des traits physiques, au point qu'on a parlé de *vestignomonie*. Il peut dénoter la coquetterie, le bon goût, l'abandon du génie ou l'avarice »¹⁵⁶². Ses « formes généreuses »¹⁵⁶³ sont le reflet de la sensualité qui coexiste en elle avec la respectabilité qu'elle essaie d'endosser. Ses vices sont donc enfouis sous une façade néanmoins prête à s'écrouler. Les fameux jeudis, sa gourmandise, son attirance trouble pour Louise, les métaphores animales que nous étudierons plus tard ou la focalisation sur ses formes sont une condamnation de la laideur morale du personnage. De même, le narrateur précise à propos d'Adrienne qu'il « fallait la regarder quelque temps pour s'apercevoir qu'elle était belle »¹⁵⁶⁴ et lorsque, dans le désespoir de sa solitude, elle se contemple, son reflet ne fait que susciter une tristesse plus profonde :

Personne ne lui avait jamais dit qu'elle était belle, mais elle le savait. Et elle se revit, une nuit de la semaine passée, alors qu'elle était seule dans sa chambre, tourmentée par une de ces crises de mélancolie qui la prenaient souvent sans raison apparente. Elle s'était assise devant sa coiffeuse et, le bras sur le marbre, elle se regardait dans le miroir, à la lumière de la lampe. Pourtant ses yeux brillaient et le sang courait vite sous sa peau. Elle se regarda ainsi longuement, admira ses traits sans défauts que lui renvoyait la glace ; ces sourcils droits et volontaires, ces prunelles bleues et cette bouche aux lèvres pleines qui ne s'entrouvraient pas. Son air sérieux la surprit ; elle essaya de sourire, mais devant cette mine faussement joyeuse elle ne put s'empêcher de fermer les yeux, comme si elle eût vu quelque chose de honteux. Elle les rouvrit au bout d'une seconde, hocha la tête devant la figure affligée qui se présentait à sa vue, et, courbée soudain sous le poids d'un muet désespoir, elle se laissa tomber, le visage sur le marbre, les cheveux épanchés sur les broches, les flacons et les petites boîtes qui jonchaient sa coiffeuse¹⁵⁶⁵.

¹⁵⁶¹ Cet aspect est confirmé après sa réception du jeudi, jour de convoitise du palais qui est l'image d'autres convoitises moins avouables : « Elle portait une robe de satin noir destinée, comme toutes ses toilettes, à l'amincir, mais qui accusait impitoyablement toutes ses formes : poitrine, hanches, et le vaste séant. Chaque fois qu'elle passait près de la lampe, ces rondeurs luisaient doucement, faisant d'elle – bien à son insu – un objet de convoitise pour certains hommes. Dans son innocence, elle se croyait, au contraire, tout à fait convenable » (*Ibid.*, p. 306). La méconnaissance du personnage de la convoitise qu'elle suscite accentue son ridicule et annonce la frustration et l'échec d'une vie dont le personnage demeure étranger parce qu'il est incapable d'assumer ou d'oublier ses fantasmes (Gertrude n'oublie pas l'épisode du goujat, mais ne parvient pas non plus à céder au colonel Aloff) et demeure ainsi dans un tiède entre deux. Là encore, ses vêtements révèlent ce qu'elle dissimule, sa sensualité, et sont un outil précieux pour décrypter le personnage.

¹⁵⁶² Bernard Vannier, *L'Inscription du corps*, Paris, Klincksieck, 1972, 197 pages, p. 28.

¹⁵⁶³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 289.

¹⁵⁶⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 287.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, pp. 310-311.

Chez Green, le portrait est aussi symbolique. Certes, le lecteur a la vision d'une jeune fille dans la fraîcheur de l'âge, aux « traits sans défauts » et encore enfantins, mais rapidement, le personnage est « englouti » par le reflet que lui offre le miroir. Adrienne est submergée par une tristesse intense, signe de la mélancolie qui la gagne. En fait, le personnage a besoin de s'observer dans un miroir, afin d'interroger ses traits et de se rassurer¹⁵⁶⁶. Mais elle prend conscience de la vanité de ce geste et de son existence. Pourquoi être belle si cela ne lui permet pas d'être heureuse ? Aussi les termes indiquant son malheur mettent-ils l'accent sur sa passivité : les lèvres pincées, l'air sérieux, la figure affligée font écho aux allitérations en « f », « ch », « s » ou « j » (« figure affligée », « soudain sous », « désespoir », « elle se laissa tomber », « cheveux », « sur les brosses », « jonchaient sa coiffeuse ») qui symbolisent les soupirs de la jeune fille se laissant abattre. C'est un réel portrait mélancolique que le narrateur fait ici, qui fait référence à la tradition des madeleines au miroir : le sujet féminin se contemplant tristement assis devant sa coiffeuse environnée d'objets épars, et une atmosphère en clair-obscur disent une irrémédiable solitude. Dédiant un long poème à la célèbre gravure de Dürer, *Melancholia I*, James Thomson écrit un vers que pourrait prononcer Adrienne : « that is all vanity and nothingness »¹⁵⁶⁷, exprimant par là-même l'absence d'espoir chez la jeune fille. Certes, elle est belle, mais cette beauté ne suffit pas pour obtenir l'amour du docteur et le bonheur auquel elle aspire. Peut-être provoqué par un désir narcissique de s'admirer, à l'instar de Green (voir son *Journal* et son *Autobiographie*¹⁵⁶⁸) le geste d'Adrienne n'est donc pas

¹⁵⁶⁶ Philippe dans *Épaves* est obnubilé par son apparence. Rien n'est plus important que sa mise ou que la finesse de sa taille, à tel point que cela en devient une obsession primant sur les qualités de l'âme : « Cette comparaison d'une tare morale à une déchéance physique était absurde. Plutôt que de voir son corps se défigurer, il eût accepté d'être vingt fois plus lâche » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 74). Le sens est évident : les personnages comme Philippe accordent peu d'importance à l'invisible et sont tellement ancrés dans une existence matérielle qu'ils ne peuvent trouver une voie hors de ce monde, leur permettant ainsi de fuir l'ennui.

¹⁵⁶⁷ James Thomson, *The City of Dreadful Night and other Poems*, cité in Georges Minois, *Storia del mal di vivere*, Dalla malinconia alla depressione, cité, p. 94.

¹⁵⁶⁸ Pour Julien Green enfant, se regarder au miroir est le prétexte d'un jeu dans lequel il découvre à chaque fois un visage pour la première fois. S'amusant à grimacer, à adopter diverses physionomies, l'enfant est ravi de voir – par le jeu de la chandelle léchant chaque partie de sa figure – une autre personne : « Je me trouvais devant quelqu'un à qui je parlais sans bruit et j'observais avec attention le mouvement des lèvres qui formaient des paroles dont je regrette de n'avoir rien retenu. Était-ce moi qui parlais ? Je tâchais de me figurer que non, que c'était un autre. J'adorais ce visage qui me souriait, et si c'était la nuit, je promenais autour de ma tête la bougie allumée pour voir briller mes yeux ou faire jouer sur mon front et mes joues des ombres inattendues. Parfois je prenais un air terrible, les sourcils froncés et la bouche entrouverte, ou bien, demeurant parfaitement immobile sans battre des paupières, j'attendais le moment où, à force de le fixer du regard, j'obtenais un lent dédoublement de mon visage, et il me semblait alors que derrière ma tête, quelque part au fond de la chambre, apparaissait une autre personne » (Julien Green, *Partir avant le jour* [1963], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 645-876, pp. 785-786). Cet extrait éclaire le thème du miroir dans l'œuvre greenienne. Le miroir est l'instrument de la découverte de soi, effrayée ou narcissique, afin d'annihiler « la crainte de n'être pas aimé » (Julien Green, *Terre lointaine*,

dénué de sens car c'est en se contemplant qu'elle cherche à lire une vérité. Si le reflet confirme sa satisfaction de soi, il n'en reste pas moins qu'il accentue le désespoir de la jeune fille se rendant compte que sa beauté n'est qu'une vanité de plus. Le corps pourrait être le vecteur du désir masculin, mais elle en découvre la vanité, tout comme Élisabeth¹⁵⁶⁹, parce que personne ne peut en jouir. Le même mouvement s'observe chez Hedwige, et le lecteur assiste à la même scène et aux mêmes doutes :

Elle se regarda dans la glace de la coiffeuse et se trouva laide ; son nez et son front brillaient, comme à l'ordinaire. De tristesse, elle se laissa tomber sur la chaise et appuya sa tête sur la petite table, parmi les brosses et les boîtes à couvercle d'argent. Quelque chose se brisait en elle et, pour la première fois de sa vie, elle envisageait le lendemain avec une espèce d'horreur. « Que font les autres quand ils souffrent ? se demanda-t-elle. Où trouvent-ils la force d'aller d'une heure à l'autre jusqu'à ce que la vie prenne fin¹⁵⁷⁰ ? »

Se savoir beau (belle) pourrait permettre un instant aux personnages de sortir de leur prison intérieure, car la beauté leur offre l'assurance d'un bonheur à portée de main. Ce n'est en tout cas pas le cas ici : contrairement à Adrienne, Hedwige se croit laide et n'en retire qu'un désespoir intense. La laideur dont elle se croit victime l'éloigne de plus en plus de Gaston Dolange car elle se sent indigne de susciter le moindre intérêt de sa part, contrairement à Ulrique. Cette dernière est en quelque sorte son modèle et sa référence. Par ailleurs, l'impuissance d'Hedwige à contrer la nature de son visage n'est pas étrangère à sa sensation d'infériorité et à sa tristesse. Il s'agit toujours, pour ces personnages peu sûrs d'eux-mêmes, de se regarder avec le regard détaché d'autrui, et de quérir d'une part leur approbation et d'autre part, un peu de confiance en soi. Les personnages changent : ils vieillissent et doutent. Lorsqu'Adrienne se contemple une énième fois, le doute afflue dans son esprit :

La pénombre de la chambre ne lui seyait pas ; elle alla vers la fenêtre et d'un seul coup écarta les rideaux. Maintenant, devant son armoire, elle se regarda de nouveau. La lumière la frappait presque de face. Sans doute, elle était pâle, affreusement pâle, mais son regard se reporta sur ses épaules si grasses qu'elles moulait son corsage, sur ses bras arrondis qu'elle étendit un peu, puis laissa retomber le long de ses cuisses¹⁵⁷¹.

Quelle que soit la luminosité, faible ou directe, le personnage est présenté sous un mauvais jour. Le lecteur a l'impression que la lumière accentue ses défauts. Pâle,

cité, p. 1093) mais pour certains personnages il est aussi le vecteur de son effroi, face à une personne qu'il ne reconnaît pas ou observe un reflet qui ne répond pas à ses interrogations.

¹⁵⁶⁹ « Personne ne lui avait dit encore qu'elle était belle », pense la jeune fille en s'observant nue au miroir (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 518), dans une sensualité naissante.

¹⁵⁷⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 234.

¹⁵⁷¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 510.

Adrienne a mauvaise mine et accuse le coup des révélations de Désirée. Par ailleurs, si au début du roman son corps tout en abondance était assimilé à la jeunesse, il semble maintenant que le narrateur le voit d'un autre regard. L'adverbe « si », introduisant l'adjectif « grasses », indique l'opulence de rondeurs et met l'accent sur les formes sensuelles de la jeune fille, devenue femme, sans vie réelle. Alors qu'elle sort de chez elle pour errer dans les rues de la ville, « dans la lumière indécise qui tombait du ciel, son beau visage était livide avec de grandes ombres qui arrondissaient les orbites et creusaient les joues. Un air impassible durcissait ses traits comme ceux d'un marbre. Toute humanité s'était effacée de ce front pâle, de cette bouche exsangue qui parlait sans arrêt »¹⁵⁷². La « pétrification » du personnage a eu lieu, indiquant que toute vie s'est anéantie en elle, comme le prouvent sa lividité, la ressemblance de son visage avec une tête de mort, l'emploi du pronom démonstratif « ce » / « cette » qui crée une distanciation et donc l'anéantissement du sujet. Le lecteur découvre un passage identique dans *Le Malfaiteur*, qui fait d'Hedwige la sœur d'Adrienne :

Souvent, pour mieux souffrir, elle s'examinait dans son miroir et s'interrogeait sans fin sur ce que M. Dolange avait pensé d'elle et sur ce qu'il penserait d'elle, si, par d'impossibles conjonctures, il la voyait ainsi, à la lumière flatteuse de cette petite lampe qu'elle promenait autour de son visage. Assurément, elle paraissait jolie avec sa chevelure répandue sur ses épaules, ses yeux agrandis par le cerne des veilles. Ses joues perdaient leur rondeur et se déveloutaient. Elle se découvrait une figure intéressante. Une fois, elle fit glisser à ses pieds sa chemise de nuit et considéra tristement son jeune corps que personne ne voyait jamais. À quoi lui servaient ces beaux bras ronds qui n'étreignaient que de vide dans des songes confus et décevants, cette poitrine d'une blancheur et d'un galbe si purs, ces flancs où elle rêvait de sentir quelque jour la douceur chaude d'une main qui ne fût pas la sienne, le poids d'une tête, la fraîcheur d'une joue¹⁵⁷³ ?

Attitude récurrente des personnages greeniens, la contemplation a pour but de les rassurer, mais aussi d'acquérir le regard objectif de l'autre. En effet, Hedwige et Adrienne tentent de savoir ce que leur apparence suscite chez la personne aimée afin de se persuader qu'elles peuvent elles aussi connaître le bonheur de l'amour. Aussi exposent-elles leurs corps à un regard qu'elles croient critique, mais qui est évidemment subjectif. La chevelure détachée, les cernes, le creux des joues révèlent une jeune fille fatiguée plutôt qu'un être épanoui. Si le reflet trouvé dans le miroir exerce un attrait narcissique, il n'en demeure pas moins que le constat est toujours le même : à quoi bon ? Le corps provoque toute une rêverie amoureuse, mais il n'est pas le vecteur de cet amour. Plus tard, alors qu'elle vient d'écrire à Jean, elle s'observe avec compassion :

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 517.

¹⁵⁷³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 243.

« Elle remarqua que ses joues étaient roses et que ses yeux brillaient. Où était la vieille femme qu'elle avait cru voir le matin dans cette glace ? Une jeune fille aux traits agréables lui souriait à présent, une jeune fille qui avait besoin de se poudrer le front et le nez, par exemple, de « s'arranger » comme disait Ulrique. [...] Quelle étrange idée de se regarder dans la pénombre ! Elle y voyait cependant et ce clair-obscur l'embellissait, donnait de la profondeur à ses yeux. « Il ne me trouverait pas si mal dans cet éclairage, pensa-t-elle.... »¹⁵⁷⁴

Oubliant « son visage meurtri par la souffrance », « ces paupières gonflées, ces lèvres droites et dures, et surtout ce regard éteint au fond des orbites creuses », « figure dévastée par le chagrin »¹⁵⁷⁵, Hedwige reprend espoir à l'idée d'être enfin sortie de son asthénie et d'avoir agi. Il est alors compréhensible qu'elle ne reconnaisse pas les mêmes traits dans le miroir, puisque ses actes ne lui ressemblent pas. Le narrateur précise même, lorsqu'elle rédige les dernières lignes, qu'elle « perdait un peu la tête »¹⁵⁷⁶ et qu'elle préfère ni relire la lettre, ni attendre pour la poster. En effet, si l'ennui induit un repliement sur soi, il provoque aussi l'« entretien de l'âme avec elle-même, propension à l'analyse »¹⁵⁷⁷, et regarder son visage, son corps changer au fil du temps, des émotions et des états d'âme lui permet de combler le vide qui le saisit et d'analyser avec plaisir les changements d'apparence. Impuissant, le personnage greenien prend un étrange plaisir à souffrir. Se voir souffrir, observer son visage ravagé par la tristesse est une façon pour le personnage de « démissionner » : « grâce » à cette souffrance, il baisse les bras et accepte son sort avec résignation, acceptant de ne pouvoir agir pour enrayer un destin qu'il pense tout tracé. Lorsqu'elle retrouve dans ses traits un peu de fraîcheur enfantine, Hedwige reprend confiance car le reflet qu'elle voit répond à ses espoirs naïfs d'amour.

À note, un passage de l'*Autobiographie* de Green considérant un corps encore inconnu¹⁵⁷⁸ :

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 371.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 364.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 371.

¹⁵⁷⁷ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 232.

¹⁵⁷⁸ Suite à la réflexion de son beau-frère alors qu'il n'avait que quinze ans (« Je crois bien n'avoir jamais vu un visage plus laid que le tien », cité in *Journal, Le Revenant*, cité, p. 974), destinée à annihiler en lui tout narcissisme, le jeune Julien Green pensait que « pour de longues années [...] personne ne [l']aimerait jamais » (cité in *Autobiographie, Terre lointaine*, cité, p. 1093). De là les nombreuses séquences de personnages devant le miroir, cherchant une approbation muette devant un corps qui provoque une inquiète curiosité. Face à la beauté du corps humain, les personnages éprouvent un mélange de sensation d'interdit, de fascination, et c'est Élisabeth qui se fait leur porte-parole : « une vague tristesse et en même temps un bonheur dont elle ne devinait pas la cause », moment « où la joie et la mélancolie semblaient se fondre » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 518). Le plaisir de transgresser l'interdit se fait vif chez Marie-Thérèse : « L'exaltation de cette minute m'inspira un geste singulier dont je fus moi-même surprise : j'ôtai ma chemise et regardai mon corps. C'était un acte impur que défendait la religion, mais il me procura un plaisir que je n'ai jamais retrouvé depuis. Pour la première fois, j'éprouvai cette ivresse particulière à celui qui transgresse

Lorsque je fus complètement nu, je tournai hardiment les yeux vers la glace et mes craintes s'évanouirent. À l'espèce de terreur qui flottait autour de moi succéda une tranquillité singulièrement profonde. Pour la première fois de ma vie, je regardai la nudité d'un être humain et cet être était moi. Une joie étrange s'empara de toute ma personne, je vis que j'étais mince et robuste, mais je ne le vis que dans un éclair, car une force irrésistible me jeta en avant et je me trouvai le corps presque tout entier collé à la glace¹⁵⁷⁹.

Élevé dans une haine de la nudité, qui n'est pas étrangère à la maladie 'honteuse' de son oncle Willie et qui est donc associée à la sexualité, Julien Green ose se regarder avec une avidité curieuse, lui qui a toujours appliqué l'idée de pureté à l'égard de sa propre personne. Provoquant une réelle adoration, le corps est le point de rencontre entre deux attitudes antithétiques : d'une part la quête d'une réalité corporelle qui demande sans cesse la satisfaction des sens, et d'autre part l'attraction pour l'invisible. Dans ces deux mouvements qui paraissent contradictoires, mais qui en réalité ne le sont pas vraiment¹⁵⁸⁰, Julien Green est en « perpétuelle tension »¹⁵⁸¹, comme l'écrit Suzanne Toulet, à l'instar de ses ennuyés qui sont bien trop ancrés dans une réalité physique et n'ont que la préséance d'« autre chose » qui viendrait leur ôter leur ennui. Ainsi, la découverte ou la confirmation de leur beauté ne les arrache pas à la tristesse diffuse de ne pas avoir droit à leur part du bonheur.

De plus, leur beauté suscite conflits et jalousie. Par exemple, la beauté particulière de Gustave éveille un certain malaise chez sa sœur :

Dépassant de toute la tête la foule des invités, il faisait l'impression d'un géant et, sans regarder à droite ni à gauche, avançait comme un navire sur une mer clapotante, dans la direction de Gertrude, sa sœur, qui le voyait venir avec inquiétude car elle n'avait jamais aimé Gustave, il l'intimidait et d'avance elle se sentait coupable sans raison précise. Il

la loi » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 238). De même pour Louise qui contemple son corps, tel un « spectacle mystérieux » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 327), un corps « fluide, droit comme le tronc d'un jeune arbre, lisse et pâle » comme s'il ne s'agissait pas réellement de son propre corps. Ce sentiment d'étrangeté évoque celui que ressent par exemple Roquentin, contemplant sa main comme s'il s'agissait d'une « bête à la renverse », se faisant tantôt crabe, tantôt poisson (Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, p. 143), montrant son horreur pour un corps, une chair lourde et vasque qu'il déteste parce qu'elle révèle la vie, cette « chose » injustifiable qui existe malgré nous. Mais il ne faut pas voir le même sens chez Julien Green. Si ces épisodes sont plutôt rares, ils signifient une fuite momentanée d'un corps qui est un poids et une entrave à leur existence dans « une dualité qui empêche ces êtres de fusionner avec leur aspect corporel », écrit Michèle Raclot (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 379). S'en détacher leur permet de l'appivoiser, d'accroître leur satisfaction de soi, pour certains qui ont la beauté pour eux, ou d'accentuer la distanciation corps-esprit pour les plus laids d'entre eux, tels Emily Fletcher.

¹⁵⁷⁹ Julien Green, *Autobiographie, Mille chemins ouverts*, cité, pp. 877-1040, p. 916.

¹⁵⁸⁰ Pour Julien Green, « Le corps n'est pas un don du diable. Un beau corps est ce que Dieu a fait de plus beau dans le monde visible. Que le péché suive la beauté comme son ombre ne change rien à l'affaire » (Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, 9 juin 1948, p. 1016). Le corps est en effet selon lui, citant Saint Paul, le « temple du Saint-Esprit » et il serait donc manichéen de voir dans le corps l'élection du péché sexuel.

¹⁵⁸¹ Suzanne Toulet, *Le tourment de Dieu dans l'œuvre autobiographique de Julien Green*, cité, p. 51.

était ce qu'on appelle bel homme. Un grand nez courbe et des yeux clairs au regard perçant lui donnaient l'air distingué d'un aigle, et une forte chevelure aux tons de cuivre foncé confirmait cet aspect d'oiseau en proie par la façon dont elle était brossée en arrière, imitant la vigoureuse plantation d'un plumage fauve. Longue et mince, sa bouche s'ornait d'une moustache rousse tombante et touffue, et son ventre assez majestueux achevait de le rendre imposant sans le priver d'une agilité toute juvénile, malgré la cinquantaine¹⁵⁸².

Dès la première phrase est annoncée la relation dominant-dominé qui s'est créée entre Gertrude et Gustave. En effet, le début de la phrase s'attache à décrire l'arrivée triomphante et peu discrète de Gustave qui domine tout le monde par sa taille, les invités étant réduits à une masse indéfinie et facilement maîtrisante. La deuxième partie de la phrase s'attarde sur l'appréhension de sa sœur qui se sent prise au piège. La présence de son frère est oppressante, d'une part par son aspect peu conventionnel, d'autre part par la relation paternaliste qu'il entretient avec sa sœur. La métaphore animale, qui fera l'objet d'une analyse plus loin, accentue la férocité et le danger qu'il représente pour autrui, tandis que sa moustache, symbole de virilité et d'autorité, et son ventre, l'assimilent au pater familias prépotent. Le lecteur trouve dans cette description non seulement l'indice des rapports d'autorité-soumission du frère et de la sœur, mais aussi un simulacre de la relation père-enfant. En effet, le pédophile en puissance recherche dans son rapport à sa sœur une infantilisation qui maintient Gertrude dans un stade purement enfantin et lui permet d'exercer un pouvoir paternel que sa vie lui refuse tant qu'il ne possède pas la petite Louise. Gustave recherche la paternité dans son rapport avec sa sœur, et ce rapport s'assimile à celui dont il rêve avec Louise. Mais il y a aussi dans sa relation dominante avec Gertrude le désir d'anéantir la fonction maternelle que celle-ci tente en vain de construire avec Louise, Gustave se pose donc comme rival dans une relation exclusivement féminine¹⁵⁸³. Par son apparence entretenue, ses « puissantes bouffées d'eau

¹⁵⁸² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 314.

¹⁵⁸³ Gertrude s'efforce de maintenir une apparence très féminine et donc sensuelle : « Une heure plus tard, elle sortait de la salle de bains dans un nuage de parfums capiteux dont elle croyait détenir le secret comme plusieurs millions de femmes attentives à leur charme. Nue sous son vapoureux peignoir mauve chaudement doublé de cachemire léger, elle allait et venait dans ses mules bordées de lapin qu'elle prenait pour de l'hermine. [...] Par un raffinement de coquetterie elle se parfuma de nouveau et tout entière, puis dénoua sa chevelure qui lui tomba dans le dos dans un somptueux désordre » (*Ibid.*, pp. 366-367). Pour elle la féminité est un narcissisme et une affaire de séduction provocante. Provoquer le désir dans les yeux des hommes est une façon de rassurer un égo oublié, de se flatter et de s'assurer qu'elle n'a rien perdu de son superbe. La chevelure ainsi détachée est à voir comme une tentative de séduction, mais, dans son « somptueux désordre » « s'oppose au ruissellement naturel de la chevelure dorée de Louise », selon Giovanni Lucera (*Ibid.*, p. 1377). Elle aussi se sent rassurée par son reflet dans les miroirs et développe une véritable adoration de sa personne : « Dans sa robe de taffetas gris-rose, elle était elle-même d'une beauté singulière comme le lui redisaient pour la centième fois les deux grands miroirs qui se faisaient face, et elle avançait vers l'un puis vers l'autre dans le bruissement de l'étoffe aux plis raides » (*Ibid.*, p. 410).

de Cologne »¹⁵⁸⁴, notamment, il indique un désir de perfection et il cherche à attirer l'enfant dans ses griffes parce qu'elle représente la perfection. L'antonymie beauté et laideur fonctionne dans d'autres romans et se note par exemple chez Ulrique, la fille de Mme Vasseur :

C'était une grande femme à la taille élancée, aux gestes rares, calme et droite. Des yeux verts largement fendus et dont les cils noirs semblaient ne jamais battre prêtaient à son visage une grâce bizarre, presque animale, et retenaient l'attention avec force. Comme un flot d'encre, sa chevelure s'agitait en vague immobiles autour d'un petit front opiniâtre. Elle montrait avec indifférence des bras et des épaules d'une blancheur admirable et souvent abaissait sur ses mains ou sur sa gorge un regard à la fois distrait et vaniteux, considérant avec une moue d'ennui une peau dont la douceur était celle d'un camélia¹⁵⁸⁵.

Ulrique possède la confiance en soi et l'insolence que lui procure sa beauté. Le vocabulaire est probant : « élancée », « yeux verts », « cils noirs » font penser à un félin dont elle a la grâce et le calme. Toutefois, le personnage semble n'être qu'en beauté et n'avoir aucune compassion, aucune humanité. Les cils immobiles, le « petit front opiniâtre » qui met en lumière son manque d'ouverture d'esprit ainsi que l'oxymore « vague immobiles » introduisent une nuance négative qui permet de comprendre que le personnage n'est pas « idéal », malgré son physique aussi parfait qu'une statue. Les champs lexicaux de l'eau (« flots » et « vagues ») et ceux du règne animal confèrent au personnage un halo de mystère. Consciente de sa beauté, Ulrique est prétentieuse et snobe les autres personnages, ceux qui ne peuvent rivaliser avec elle, mais il est évident que sa méchanceté envers Mme Vasseur est due au fait qu'elle assiste aux ravages de la vieillesse dont elle sera elle aussi victime. L'attraction qu'elle exerce sur ses proches n'est due qu'au mépris qu'elle leur porte. D'ailleurs, si sa mère la contemple avec admiration, il n'en reste pas moins qu'elle lui envie une beauté qui a éclipsé la sienne :

« D'où vient qu'elle est si belle ? se demandait Mme Vasseur. Ni ma mère ni moi nous n'avons eu ce cou, ces poignets, ces chevilles. Son nez rappelle le mien en plus fin et sa bouche, la mienne, en mieux dessinée. Ses joues n'ont pas cette rondeur un peu bête qu'avaient mes joues à son âge. Elle est parfaite. Son visage ne connaît pas ces moments ingrats où le faux jour cherche un défaut à souligner, une ride à prédire. On dirait que la lumière et l'ombre se sont toquées d'elle. Je vais lui dire. Non, elle serait encore plus méchante avec moi¹⁵⁸⁶. »

Le narrateur présente une mère fascinée par sa fille. Les rapports sont inversés : elle possède l'amour maternel qui idéalise son enfant, mais craint aussi sa fille qui lui fait

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 414.

¹⁵⁸⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 218-219.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 219.

payer un mariage forcé avec Raoul. L'hérédité des traits n'est qu'un reflet de la relation mère – fille. Il y a dans leur relation un rapport tyran / sadique – masochiste, qui rappelle le comportement d'Emily et de Mrs Fletcher par exemple. Après avoir évoqué la laideur de sa mère, sa haine pour elle, Ulrique ne se contemple qu'avec plus de satisfaction dans le miroir : « elle s'apercevait qu'elle ne pouvait plus souffrir la présence de Mme Vasseur. L'âge, les manies, les attentions mêmes de cette vieille personne lui donnaient sur les nerfs. Elle ne l'aimait pas. [...] Son regard satisfait allait de sa gorge à ses flancs, suivait le dessin des longues jambes. Ce corps magnifique, combien peu l'avaient vu ! »¹⁵⁸⁷. Dans sa haine pour le corps maternel transparaît en réalité la haine, la mise en distance et l'angoisse que son propre corps ne devienne identique à celui de sa mère. Tel est le cas également d'Hedwige, dont la moindre attention de la part d'Ulrique serait une récompense et la rassurerait, elle qui physiquement détonne à côté de la belle jeune femme. D'une beauté bien plus banale, gauche, naïve et façonnée par les Vasseur, Hedwige n'est qu'une pièce rapportée – comme le suggère le fait que sa chambre soit en dessus de celle d'Ulrique – et sert de faire-valoir.

Ulrique seule gardait une mine ennuyée au milieu de la bonne humeur générale que suscitait la « petite Hedwige ». Pour cette raison, elle attirait l'orpheline avec ce mystérieux empire que le mépris exerce sur les âmes indécises, mais lorsqu'elle voyait venir vers elle cette jeune fille trop blonde et trop rose qui semblait frétiller de bonheur comme un carlin, elle tournait la tête vers le mur ou quittait la pièce¹⁵⁸⁸.

Méprisante et jalouse de l'intérêt que suscite Hedwige, Ulrique se moque ouvertement d'elle. Ne la sentant pas justifiée, et ayant peur qu'elle lui vole une place gagnée grâce à son apparence, Ulrique ridiculise la jeune fille. En effet, la métaphore canine (« frétiller », « carlin ») ainsi que la reprise de son surnom et de ses défauts tendent à la placer dans un rapport d'infériorité. À l'opposé de l'apparence gracieuse et gracile d'Ulrique, Hedwige a en elle une beauté forte :

Elle était courte et un peu trop solidement bâtie pour jouer le rôle de lutin qu'on l'obligeait à prendre, mais fraîche et vive. La peau de son visage, une belle peau forte et saine, brillait dans les moments d'émotion, malgré les soins de Mme Vasseur qui tirait de son sac une houppe à poudre...¹⁵⁸⁹

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 262.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 224.

Comme Ulrique dont la beauté est néanmoins particulière, Hedwige présente des caractéristiques d'une beauté nordique, mais présentées de façon ambiguë puisque la jeune fille manque néanmoins de grâce, comme l'indiquent « ses grosses joues innocentes »¹⁵⁹⁰ ou son apparence « charpentée ». Selon qui la regarde, le portrait a tous les éléments pour être négatif. « Tout portrait, chez Julien Green, est donc toujours difficile à interpréter dans une univocité limpide »¹⁵⁹¹. Pensons par exemple dans le même roman au portrait fait de Gaston Dolange, dont sont amoureux et Hedwige et Jean : « Il est beau, cela va sans dire, mais d'une beauté voisine de la laideur, laid même, si vous voulez, irrésistible »¹⁵⁹². Ainsi, dans le rapport rival qui est instauré entre Ulrique et Hedwige, Hedwige se laisse dominer, réagissant comme une enfant¹⁵⁹³. Ulrique lui fait remarquer avec plaisir ses défauts et tente de prendre les rênes de sa vie. Elle opère un transfert de sa propre vie sur celle d'Hedwige : n'ayant pu se choisir un mari, elle est heureuse de le faire pour Hedwige. Elle applique les « filtres » qu'elle aurait appliqués pour son propre cas. Le narrateur confirme cette impression : « Ce n'était pas que le bonheur de sa cousine lui causât beaucoup de souci, mais elle estimait que cette espèce de chasse à l'homme la concernait d'une façon particulière »¹⁵⁹⁴. Subissant chez Raoul « sa laideur, ses jambes trop courtes, sa moustache, sa peau rousse ni son odeur que l'eau de Cologne ne corrigeait pas »¹⁵⁹⁵, Ulrique utilise sa beauté comme prétexte pour exercer un pouvoir tyrannique sur son entourage, ce qui l'aide à supporter une vie banale et ennuyeuse. Voilà une de ces jeunes femmes ennuyées typiques qui fait payer à autrui sa vie minable : le personnage « affecte un ton méprisant et sa parole est provocante ; tout l'irrite, tout lui est odieux et il abonde en traits blessants ; l'ennui l'incite à la haine »¹⁵⁹⁶, écrit justement Émile Tardieu. Par ailleurs, dans leur opposition, les personnages cachent la jalousie et l'envie de l'autre¹⁵⁹⁷. Gertrude est un personnage qui veut se faire remarquer, cela est évident, par

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 224.

¹⁵⁹¹ Hélène Dottin, « L'ambiguïté des portraits dans les romans de Julien Green », in *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 170.

¹⁵⁹² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 323. « Dans le domaine de la séduction, le jeu des contraires n'a pas de fin : « Le beau est affreux, et l'affreux est beau », disent avec raison les sorcières de *Macbeth* » (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, pp. 93-94).

¹⁵⁹³ C'est souvent le cas des personnages fascinées par la beauté d'autrui, ou du moins par leur confiance en soi-même. Le lecteur retrouve cette attitude d'Hedwige avec Mme Pauque : « Qu'elle paraissait belle dans cette lumière qui frappait par-dessous son visage immobile ! Ses traits purs avaient la sérénité d'une déesse et ses yeux d'un éclat magnifique brillaient comme du jais » (*Ibid.*, p. 364).

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 263.

¹⁵⁹⁶ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 273.

¹⁵⁹⁷ Cela se note chez les deux filles de M. Lerat, Berthe et Hélène : « elles pouvaient avoir neuf et dix ans, et quoique robustes et bien portantes, ne promettaient pas d'embellir avec l'âge ; l'aînée, avec des sourcils rares et des yeux petits et enfoncés, annonçait déjà ce genre de laideur qui fait le désespoir des jeunes filles parce

ses jeudis ou par son choix douteux de vêtements, qui, au lieu de l'embellir, ne font qu'accentuer les aspects « charnels » de son corps :

Dans l'ovale de ce visage au teint ambré, les prunelles bleues frappaient par leur immobilité attentive et d'abord on ne voyait qu'elles. Il fallait un instant pour remarquer la finesse des traits, le nez minuscule contrastant avec la pulpe un peu boudeuse de la bouche. Une chevelure en désordre cernait d'or le petit front étroit et retombait sur les épaules qu'elle cachait sous un mantelet chatoyant de boucles épaisses¹⁵⁹⁸.

Louise se distingue par la perfection de ses traits : son visage est ovale, fin, opposé à celui « un peu long et assez plein »¹⁵⁹⁹ de sa tante. Il resplendit « d'une beauté étrange qui semblait la retirer du monde réel »¹⁶⁰⁰. La blondeur de ses cheveux, qualifiée « d'or »¹⁶⁰¹, leur épaisseur et leur longueur ne peuvent qu'appeler au péché, comme le

qu'elle touche au comique, tandis que la cadette, mieux partagée sans doute, offrait aux caresses de son père une figure charnue et régulière, mais aussi insignifiante qu'elle était rose » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 455). Le lecteur comprend l'application dans laquelle elles se jettent corps et âme pour rudoyer la jolie Élisabeth chez qui elles sentent une rivale avec laquelle elles ne parviennent pas, physiquement du moins, à rivaliser. Leur jalousie découle d'une part de l'envie de sa beauté, et d'autre part de la peur que celle-ci ne vole leur place dans le cœur de leur père. Il y a ainsi dans chacune de ces causes, le désir comme source, comme l'analyse Jacques Fontanille (Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, 291 pages, p. 123). « Le désir d'avoir » l'amour du père grâce aux attributs qu'elles envient chez la fillette affleure alors : elles veulent être Élisabeth parce que cet être leur permettrait d'affirmer leur propre valeur. En effet, « la visée de l'objet, dans la jalousie, a fondamentalement pour enjeu l'affirmation du mérite du sujet », poursuit Jacques Fontanille (*Ibid.*, p. 129). Les deux filles prétendent en effet s'élever au niveau de la fillette, et affirment ainsi leur propre valeur en lui cherchant un défaut physique. En la dénigrant elles quête leur propre mérite reconnu aux yeux du père, dans la reconnaissance de son amour menacé par l'arrivée de la fillette. Jacques Fontanille explique en outre que la jalousie est constituée de différentes étapes. Dans un premier temps, le jaloux est ébranlé dans son rapport à soi. Autrui lui fait ombrage et il conçoit inquiétude et crainte de perdre l'objet de son amour, ici le père. Puis ces sentiments se transforment en certitude et « en compétition ouverte avec le rival » (*Ibid.*, p. 140). Les deux sœurs se convainquent qu'Élisabeth est là pour leur ravir l'amour de leur père et engagent une véritable compétition avec elle. C'est à qui aura les plus grandes manifestations d'affection de M. Lerat et obtiendra de lui la confirmation, par exemple, qu'Élisabeth louche. Ne parvenant pas à arracher cette confirmation à leur père, les deux fillettes excluent l'étrangère, en lui signifiant combien leur famille est un cercle clos qui ne l'intégrera pas. Leur échec sanctionne donc leur attitude et elle n'en retire que de l'aigreur, qui les pousse à déverser leur poison sur Élisabeth, en répétant combien sa mère était une femme de petite vertu et en essayant de provoquer la peur chez elle d'être exclue par leur mère à cause du désordre de sa chambre et de sa sortie sans autorisation.

¹⁵⁹⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 294.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 288. Le narrateur insiste sur ce détail : « Son long visage charnu, mais régulier », écrit-il plus loin (*Ibid.*, p. 306), visage qui dit la sensualité du personnage par ses contours pulpeux, mais aussi par une bouche « petite et précieuse » (*Ibid.*, p. 306) qui est à l'image de la respectabilité apparente du personnage ainsi que de ses vices cachés. En effet, « petite » est bien à l'opposé de l'avidité de Gertrude et de sa convoitise sensuelle, tandis que « précieuse » est bien l'apparence qu'elle veut se donner.

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 392.

¹⁶⁰¹ Le lecteur retrouve ce qualificatif alors qu'elle explore le grenier, image de son mysticisme (*Ibid.*, p. 306) et Louise devient dans ce passage une sorte d'idole : « Dans la lueur qui filtrait à travers les rainures de la porte-fenêtre, le visage de Louise se paraît d'une grâce dont elle n'avait pas la moindre notion. Ses yeux agrandis par l'inquiétude semblaient avoir pris toute la moitié supérieure de cette face couleur d'ambre pâle » (*Ibid.*, p. 307). En effet, « un visage d'ambre est volontiers attribué aux héros et aux saints. Il signifie un reflet du ciel en leur personne et leur force d'attraction » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, *Ibid.*, p. 29). Il n'est pas

signale Michèle Raclot¹⁶⁰². Le lecteur a ici l'image de l'innocence et de la pureté outils de la perversion des adultes, comme l'indique la description de ses « cheveux frappés par un rayon de soleil [qui] formaient une auréole irrégulière autour de cette tête silencieuse »¹⁶⁰³. Magnifiée par cette auréole divine, la petite fille n'est pas consciente du pouvoir maléfique qu'elle exerce chez les adultes, et c'est sans doute son innocence exacerbée qui renforce l'attrait de ces derniers pour elle, venus chercher l'originelle pureté. Aussi, entre attrait et haine – le lecteur en a la preuve avec les désirs meurtriers de Gertrude – le personnage se construit par sa singularité et son opposition à sa tante. Alors qu'elle observe les ouvriers, Louise ne se doute pas qu'elle est l'objet de l'attention de Gertrude, elle-même attirée par leur virilité. « Dans sa robe de chambre bleue pâle, elle gardait la silhouette un peu frêle d'une enfant. À contre-jour, ses cheveux qui lui couvraient les épaules formaient une masse sombre frangée de lumière »¹⁶⁰⁴. À la silhouette gracile de Louise s'oppose la « large carrure »¹⁶⁰⁵ de sa tante qui illustre sa domination sur l'enfant. Si Louise a toutes les caractéristiques féminines, sa tante est souvent caractérisée par des éléments masculins (taille, carrure¹⁶⁰⁶) qu'elle cherche à cacher par des tenues féminines et qui sont l'image du danger qu'elle représente pour sa nièce. Louise est bel et bien seule dans ce mauvais lieu peuplé d'ogres. Sa beauté pure et auréolée d'une grâce divine (comme le suggèrent la masse de ses cheveux qui forment un halo autour d'elle) est enviée et haïe par Gertrude. En effet, Louise est omniprésente, même en son absence : c'est d'elle dont on parle et les réflexions sur la beauté de Gertrude ressemblent à des banalités vite éclipsées par la pensée de la petite fille. Tel est le cas par exemple de Brochard qui « n'avait vu Louise qu'une seule fois, dans la rue, alors qu'elle se promenait avec la cuisinière. Depuis, elle passait dans ses rêves de perpétuel affamé »¹⁶⁰⁷ ou encore de Gustave qui n'a qu'un mot à la bouche à cette même réception : « ma petite fiancée »¹⁶⁰⁸ et « la petite reine, la fée »¹⁶⁰⁹. La même beauté « particulière » se note chez Élisabeth :

étonnant que sa beauté fascine, car elle est l'image de l'inaccessible et du mystérieux vers quoi tendent les êtres impurs qui gravitent autour d'elle.

¹⁶⁰² Ce sont « les instruments privilégiés de l'ivresse et du péché » selon Michèle Raclot (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 485). Il faut y voir aussi un symbole de l'enfance pure, dont les ornements ne sont pas entachés du « vice » de la séduction.

¹⁶⁰³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 295.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, pp. 299-300.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 300.

¹⁶⁰⁶ Elle est « haute et massive » (*Ibid.*, p. 301).

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 309.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 314 et p. 315.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 411.

Alors la petite fille relevait la tête, montrant une figure maigre encadrée de boucles noires dont les plus longues balayaient les épaules ; les yeux sombres brillaient d'un éclat extraordinaire avec un regard profond et farouche qui s'attachait sur tout comme sur une proie. Il fallait qu'elle baissât les paupières pour qu'on jugeât des traits, du nez court et droit, de la bouche aux lèvres fines qui semblaient retenir un secret ; rieuse elle n'eût été que jolie, mais ces grands yeux immobiles paraient le petit visage innocent d'une beauté singulière, presque inquiétante¹⁶¹⁰.

La chevelure, élément récurrent de la beauté féminine, participe à la splendeur de la petite fille. Liée à l'eau pour Gaston Bachelard¹⁶¹¹, essentiellement pour son ondulation qui rappelle l'élément aquatique, la chevelure de l'enfant orne son visage et semble mettre en valeur chaque élément, comme s'il s'agissait d'un portrait artistique. Si le narrateur insiste sur une bouche qui paraît retenir un secret, comme celle de Jean dans *Le Malfaiteur*, il faut y voir une prévalence de la vision sur l'expression, c'est-à-dire un regard-possession qui capture tout ce qu'il regarde. En effet, le vocabulaire est probant : « profond », « farouche », « proie », « immobiles » révèlent un regard inquisiteur et prédateur, qui met mal à l'aise par son immobilité et son acuité et qui détourne l'attention. Ce n'est que lorsque ce regard est caché que le visage se dévoile, dans une beauté peu commune qui isole le personnage des beautés plus communes qui gravitent autour de lui, mais qui indique aussi la singularité de la petite fille. En effet, elle est détachée des biens terrestres et se concentre sur l'invisible, le mystère. Elle arrive à aller au-delà du désir sexuel qu'a éveillé en elle Serge. Ses lèvres fines prouvent qu'elle n'a pas la sensualité inscrite dans ses veines, contrairement à certains personnages aux lèvres lippues qui s'intéressent à ce qu'il y a de plus matériel.

Dans les portraits des personnages de Green, il convient de voir, comme l'écrit Fabienne Bercegol, « l'histoire dramatique de chacun des protagonistes, la genèse de la passion et des frustrations qui les crucifient »¹⁶¹². Ainsi, leur beauté ou leur laideur façonnent leur relation avec autrui.

¹⁶¹⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 410.

¹⁶¹¹ « Sur le thème que nous développons, il apparaît bien clairement que ce n'est pas la forme de la chevelure qui fait penser à l'eau courante, c'est son mouvement » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, cité, p. 101). La féminité est alors ensorcelante, capturant le regard qui s'y pose et incitant au péché alors même qu'elle est tout ce qu'il y a de plus pur, à l'instar de Louise ou d'Élisabeth. Même les cheveux d'or ébouriffés de Serge éveillent les sens de la jeune fille : les héros greeniens sont ainsi parés « d'une beauté maléfique, associée au désir et au danger mortel qu'il représente chez cet auteur », écrit Michèle Raclot (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 485).

¹⁶¹² Fabienne Bercegol, « Plongée dans l'univers de « Léviathan » », in *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, pp. 201-202.

c) Maigreur et obésité :

Maigreur et obésité dessinent deux types de personnages, et donc deux types de comportements face à la vie. D'une part, les personnages maigres sont ceux qui ont renoncé aux plaisirs qu'offre la vie, tandis que les gros recherchent une vie sensuelle. En effet, il suffit de confronter ces deux catégories pour s'en rendre compte. Si Emily est maigre¹⁶¹³, elle s'oppose forcément à sa mère, « grasse, au point d'avoir le souffle un peu court »¹⁶¹⁴. Ne voulant céder à la facilité, le narrateur crée néanmoins un fil conducteur avec la grand-mère, Mrs. Elliot, « grasse et lourde comme sa fille »¹⁶¹⁵. Ces apparences bien en chair indiquent que les personnages, installés dans leur existence, sont des êtres « satisfaits » qui attendent de la vie confort et bien-être. Contrairement à Mrs Fletcher, Emily se consume, d'une part à cause de la vie d'expédients que lui impose sa mère, et d'autre part parce qu'elle brûle de l'intérieur tant qu'elle n'est pas propriétaire de Mont-Cinère. Les « ennuyés » maigres sont des constitutions nerveuses ou malades¹⁶¹⁶. Aussi, Marie, une des trois tantes d'Élisabeth est « une petite personne droite et maigre »¹⁶¹⁷,

¹⁶¹³ Tout comme les personnages qui portent sur eux leur désir de s'émanciper de la domination, qu'elle soit due à leur famille ou à leur métier, telle Désirée, ressemblant à un oiseau de proie : « C'était une femme que le feu de la cuisine semblait avoir desséchée comme un sarment. On n'imaginait pas le sang circulant sous cette peau sèche et avare, collée aux os dont elle paraissait avoir pris la couleur. Elle avait un nez droit et long aux narines à peine ouvertes, des yeux bruns et impertinents, et une façon de rentrer la tête entre les épaules qui contribuait à lui donner un air méfiant » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 505). Leur maigreur en fait des personnages peu humains, inquiétants en cela que la vie semble les avoir quittés ainsi qu'un peu d'humanité.

¹⁶¹⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 69.

¹⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 89. Le narrateur insiste sur cet aspect, elle est encore décrite comme « grasse » (*Ibid.*, p. 104) et le narrateur se plaît à insister sur un cou épais : « le tour de son visage s'épaississait » (*Ibid.*, p. 89) et « l'échancrure de sa chemise laissait paraître un cou puissant » (*Ibid.*, p. 104), qui suggère la puissance autoritaire du personnage.

¹⁶¹⁶ Faut-il rappeler la théorie des humeurs ? Nous l'avons évoquée, mais il convient ici d'ajouter qu'à chaque prédominance d'humeur dont à chacune correspond une qualité (froid, sec, chaud, humide), le sujet a un caractère différent. Aussi, le sanguin correspond à l'air, à l'enfance et au printemps et est un homme gai, le flegmatique correspond à l'eau, à l'hiver et à la vieillesse et son caractère est calme, le mélancolique coïncide avec la terre, l'automne et l'âge mûr et est d'humeur triste et enfin le bilieux s'apparente au feu, à l'été et à l'adolescence et est enclin à la colère. Nous renvoyons à *De la nature de l'homme* d'Hippocrate qui dresse un tableau détaillé de la théorie des humeurs (in *Œuvres complètes*, volume 6, Paris, 1849). D'après ce classement, les maigres des exemples cités paraissent apparentés aux bilieux par leur caractère colérique, leur corps sec et nerveux ou aux mélancoliques pour les plus passifs et tristes d'entre eux, tandis que les plus gras sont des sanguins, au teint rougi par leur alimentation riche et lourde et à l'embonpoint logique. Selon Émile Tardieu, comme l'ennui provient de la monotonie, de la familiarité de laquelle le sujet ne parvient pas à sortir, comme s'il était à vie coulé dans un moule incassable, il est logique que ces différents caractères recherchent la compagnie du type le plus éloigné d'eux-mêmes : « on désennuie son corps en le proposant à la suggestion d'un corps différent qui lui enseigne obscurément d'autres rythmes, d'autres réflexes, un autre langage physiologique » (Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 118). Il poursuit, expliquant que dans la même logique, un faible recherche la compagnie (plaisante ou non) d'un fort, un timide avec un audacieux et ainsi de suite. La raison en est que l'ennuyé cherche à sortir de lui-même, à devenir autre pour enfin connaître une autre existence qui le satisfasse.

¹⁶¹⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 398

« aux lignes sèches »¹⁶¹⁸ et « aux mains osseuses »¹⁶¹⁹, pleine de la volonté que lui donne sa nervosité, mais aussi de la sévérité de sa constitution. Responsable du suicide de sa cousine, elle exerce une tyrannie sur ses sœurs, et les airs aristocratiques¹⁶²⁰ qu'elle feint de se donner lui permettent d'acquérir un peu plus d'assurance et de suprématie sur ces dernières. Sa maigreur l'assimile facilement à une Faucheuse en quête d'un prochain malheur. Il en est de même pour Berthe, dont « la laideur naturelle »¹⁶²¹ est due à sa maigreur et génère une méchanceté sans pareille : « Cette épreuve la rendit méchante et, comme il arrive souvent, sa méchanceté la mûrit, la réveilla, aiguïsa son esprit, fit d'elle une petite femme dont la langue savait à propos placer la phrase qui gâte une journée entière »¹⁶²². Chez Green, le personnage maigre se multiplie et est le reflet de l'ennui qui rend odieux. Il en est ainsi pour Germaine, dont une des premières descriptions met en valeur sa maladie et sa faiblesse. Il n'est donc pas étonnant de trouver un personnage « maigre »¹⁶²³, décharné, « d'une maigreur effrayante »¹⁶²⁴, aux « yeux cerclés de bistre qui accusaient une nuit d'insomnie »¹⁶²⁵, au « long nez aquilin »¹⁶²⁶ loin du « nez charnu »¹⁶²⁷ d'Antoine, et qui l'oppose de sa sœur dont la vie est bien présente dans un corps jeune et plein de vitalité. Alors qu'elle s'admire en pleine rue, elle observe des bras « arrondis avec cette indéfinissable odeur de fruits que répand la chair bien portante »¹⁶²⁸, dont la référence aux fruits dit la gourmandise¹⁶²⁹ d'un corps en pleine santé. Si elle n'est

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 481.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*

¹⁶²⁰ « elle voyait ainsi un visage anguleux qu'elle s'efforçait de rendre distingué en levant les sourcils et en creusant les joues. « Maigreur aristocratique », pensait-elle » (*Ibid.*, p. 405).

¹⁶²¹ *Ibid.*, p. 466.

¹⁶²² *Ibid.*

¹⁶²³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 288.

¹⁶²⁴ *Ibid.*, p. 369.

¹⁶²⁵ *Ibid.*

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 318.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p. 323.

¹⁶²⁸ *Ibid.*, p. 310.

¹⁶²⁹ Nous n'analyserons pas ici Mme Legras puisque nous nous restreignons aux membres de la famille, mais son obésité est bien un exemple de gourmandise sensuelle et immorale qui s'observe chez Gertrude par exemple. Le narrateur décrit « ses lèvres épaisses [qui] trahissaient une sensualité qui s'accordait assez bien avec cet air majestueux que prennent les traits lorsque la graisse les envahit » (*Ibid.*, p. 359). Comme Mrs. Elliot, elle donne une impression de danger due à son physique, ayant elle aussi un « cou puissant » et des « épaules massives » (*Ibid.*, p. 338) qui induisent une domination physique sur les personnages plus faibles, proies plus faciles de son intérêt malsain. Par ailleurs, certains personnages gras évoquent les descriptions sartriennes de la matière, engluée, visqueuse, comme Léonie Blache-Bader, « personne corpulente aux joues molles et blêmes » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 310), comme si leur ennui les avait amollis, dans une métaphore de l'existence flasque qu'ils mènent. En effet, ces portraits laissent voir des personnages englués dans une existence sans intérêt qui tente d'en acquérir par l'illusion que créent les réceptions du jeu par exemple, et qui dépeignent des êtres dépourvus de tout but. Ces personnages donnent une impression de lassitude qui fait qu'ils sont dépeints dans ce qu'il y a de plus monotone dans leur existence. L'image la plus probante est sûrement celle de Mme Nasse dans la nouvelle *La Petite Fille*, capturée dans son oisiveté, dont la chaleur est une vaine excuse et contribue à mettre en valeur l'inanité de sa vie.

pas obèse, elle porte néanmoins sur elle, au début du roman, les traces d'une vie bel et bien présente, loin de la flétrissure d'un corps dont elle est progressivement la victime. Ces êtres maigres sont la représentation physique de la sévérité, du caractère dur qui constitue l'essentiel des personnages tyrans et des sadiques.

Aussi, la profusion de chairs est l'indice chez d'autres personnages d'une propension à la gourmandise, qu'elle soit gastronomique ou sensuelle. Ces personnages se multiplient, à l'instar de Raoul, « bien nourri »¹⁶³⁰, au visage « plein[...] où d'excellents repas faisaient circuler un sang trop riche »¹⁶³¹, ou de Gertrude, à la « gorge opulente »¹⁶³², aux « formes un peu lourdes »¹⁶³³ mais « généreuses »¹⁶³⁴, objets de la convoitise des hommes et donc liées directement au désir sexuel. Et pourtant, sa gourmandise a modifié une silhouette que tous s'accordaient à comparer à celle d'une statue¹⁶³⁵, « mais trop de bons repas et un goût prononcé pour les liqueurs avaient modifié la ligne générale. La gorge, les cuisses et l'arrière-train en prenant du volume changeaient étrangement la silhouette devenue presque monstrueuse lorsque la gaine ne maintenait plus tout cela en place »¹⁶³⁶. Nous le voyons, ces personnages aux formes opulentes sont naïfs, voire bêtes. Tel est le cas de Gertrude, mais aussi de Lina, la cuisinière aux « formes puissantes, si grosse qu'elle obscurcissait le petit fumoir »¹⁶³⁷. Dans leur surabondance de chair apparaît leur gourmandise, liée à la sexualité, cela est évident, mais aussi une conception de l'existence qui explique en partie leur ennui. En effet, ces personnages sont des « consommateurs », ils tentent par tous les moyens de jouir, de connaître un plaisir facile d'accès que leur existence ne leur a pas offert. Aussi, leurs formes témoignent d'une tentative d'annihiler, de combler un vide émotionnel qui s'est déversé sur leur existence entière. Le néant les entoure et forme le cœur même de leur vie. Ils tentent alors, à l'instar

¹⁶³⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 221.

¹⁶³¹ *Ibid.*.

¹⁶³² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 323.

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 288.

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p. 289.

¹⁶³⁵ Plus loin, elle est néanmoins comparée à une statue : « Une joue appuyée au dossier du fauteuil et la gorge à peu près nue, elle évoquait si fortement une statue antique que malgré lui il s'arrêta et la considéra un instant », (*Ibid.*, p. 391), provoquant le désir de Gustave la contemplant. La raison de cette comparaison à une statue est le souvenir de la vive émotion sensuelle du petit Julien lorsqu'il visitait les musées en compagnie de sa mère. D'abord inconscient, puis réprimé, Julien Green dessine ces corps entrevus, dans un « état second » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 855), parce que – comme l'écrit justement Flavia Vernescu – « dessiner, comme avant regarder, répond au même besoin de posséder et devient un substitut de l'acte sexuel, où ne manquent ni le plaisir, ni la volupté » (Flavia Vernescu, *Clivage et intégration du Moi chez Julien Green*, cité, pp. 39-40). Les statues sont pour lui le symbole de la sexualité, d'où les nombreuses comparaisons de beaux personnages à des statues antiques, comme Serge dans *Minuit* ou Ulrique dans *Le Malfaiteur*.

¹⁶³⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 325.

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 398.

de Dino dans *La Noia* de Moravia, de consommer la vie : il s'agit de posséder un réel fuyant – car « le problème de l'ennui consiste [...] dans le fait que l'on « perd » la réalité »¹⁶³⁸ – par toute forme possible, que ce soit l'amour, l'argent, l'art ou la démesure. Ceux qui possèdent un embonpoint, dû à leur propension pour la bonne nourriture, sont des personnages à la recherche de leur bon plaisir, égoïstes, qui s'enlisent dans leur quotidien parce qu'il est à l'image de leur volonté de confort. En effet, Édith Perry, qui appelle cette catégorie de personnages les « tubes digestifs »¹⁶³⁹, écrit : « le personnage ayant renoncé à satisfaire ses pulsions sexuelles ne cherche plus que son bien être physique »¹⁶⁴⁰. C'est dans cette quête du bonheur que les personnages s'enlisent dans leur quotidien, satisfaits du « cocon » qu'ils ont méticuleusement créé à leur image. Tel est le cas d'Antoine, qui « avait le visage tranquille et volontaire de ceux qui ne permettent pas à la vie de les troubler »¹⁶⁴¹ et qui continue à découper sa viande sans se soucier de l'inquiétude de sa fille, « avec cette déférence des gens qui trouvent une dernière passion dans la nourriture »¹⁶⁴² ou encore de Mrs. Fletcher, les premiers jours de sa liaison avec son mari, « grosse fille sans gaieté et sans espoir, que rien ne paraissait toucher et qui n'attendait rien du monde, ni d'elle-même. Ses yeux noirs ne reflétaient que l'ennui d'une âme qui ne sait où elle va, mais se résigne à son sort et s'abandonne mollement à la volonté des autres »¹⁶⁴³. Ces égoïstes passifs ne sont à la recherche que de leur propre satisfaction, et bien manger est le synonyme pour eux de confort et leur permet de se sentir à l'abri du besoin. Il en est ainsi de M. Lerat, même si son égoïsme¹⁶⁴⁴ est différent

¹⁶³⁸ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 203.

¹⁶³⁹ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 54. M. Ernest en est un bon exemple : « ... j'ajouterai que sa journée entière n'était qu'une longue digestion, car il mangeait à toute heure, et que son teint se ressentait des efforts continuels d'un estomac surmené. Mais, parfois, dans les chairs gonflées et rougies de cette pauvre figure humaine se lisait une angoisse subite ; je devinais alors que le porc, ou les radis, ou les pommes ne « passaient » pas. Suivaient des gémissements et des grimaces qui me faisaient fuir dans l'arrière-boutique, car je ne pouvais supporter ce spectacle ; j'avais honte, je me bouchais les oreilles pour ne pas entendre les coups de pied que mon patron donnait dans le bas du comptoir. Puis cette crise prenait fin comme tant d'autres et M. Ernest sortait d'un tiroir de la caisse un reste de viande froide enveloppé dans un journal ou des rondelles de saucisse qu'il avalait en se protégeant du coude » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, pp. 274-275).

¹⁶⁴⁰ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 54.

¹⁶⁴¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 292.

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 302.

¹⁶⁴³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 81.

¹⁶⁴⁴ « Ce n'était pas un mauvais homme, loin de là. Il souhaitait, par exemple, que tout le monde fût au chaud, cette nuit, ou que, s'il fallait absolument sortir, on eût comme lui plusieurs épaisseurs de laine sur les épaules et des gants tricotés aux mains. Et s'il existait sur terre des gens à qui manquaient cette bonne laine et ces gants tricotés, et qui, malgré une température inhumaine, devaient battre le pavé des rues, la chose était infiniment regrettable, mais il n'en éprouvait pas moins une sensation de bien-être autour du ventre, due à plusieurs mètres de flanelle qui lui serraient la taille et distribuaient la chaleur dans toutes les parties de son corps » (Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 443-444). Aucune intention de méchanceté chez lui, mais une médiocrité et un égoïsme pourtant bel et bien là qui n'enlèvent en rien la bienveillance et la bonté du

de celui des trois tantes d'Élisabeth : « Entre le foulard et le chapeau brillait un lorgnon sur un nez rouge, épais et bonasse qui souffrait, lui aussi, des rigueurs de la température. Enfin, croisé sur un ventre énorme et tombant jusqu'aux chevilles du promeneur nocturne, un pardessus épais enveloppait son corps aux formes puissantes »¹⁶⁴⁵. Son caractère doux et sa recherche du bien-être sont soulignés par la fonction enveloppante du vêtement, qui non seulement protège le personnage du froid, mais aussi lui assure une protection contre la misère d'autrui, comme une cuirasse. N'oublions pas son mouvement de recul face à la petite fille qu'il avait d'abord prise pour un miséreux, ainsi que sa méfiance exacerbée qui est le signe d'une méconnaissance du monde, en parfait « homme d'intérieur »¹⁶⁴⁶. Par ailleurs, le narrateur donne une description probante du personnage, qui pourrait s'appliquer aux autres « bien nourris » : « Cette attitude indulgente était, avant tout, le résultat d'une digestion de premier ordre et d'une vie sans difficultés financières, car au seuil de la vieillesse, M. Lerat ignorait encore ce que pouvait être une crampe d'estomac ou une insomnie »¹⁶⁴⁷. Aussi, le portrait permet de compléter la peinture de ces personnages bien enrobés. S'ils ont une attitude bienveillante, ce n'est que par confort personnel, afin de ne rien subir qui pourrait annihiler un bien-être construit autour de soi et qui cache le vide dont est atteinte leur existence. Ils sont en définitive satisfaits d'eux-mêmes¹⁶⁴⁸. Ils ont une médiocrité qui les détourne d'un quelconque intérêt pour autrui. Pensons par exemple à M. Mesurat, qui se cache la maladie de Germaine parce qu'elle pourrait dévier la route confortable toute tracée qu'il s'est édifié. Les personnages ennuyés cachent ainsi, par ce masque tranquille et débonnaire, une indifférence au sort d'autrui.

Mais ces personnages greeniens ont généralement, un manque de volonté qui se retrouve dans l'ennui. Ainsi, Blanche, la mère d'Élisabeth, au « visage plein et doux »¹⁶⁴⁹ et aux « joues rondes »¹⁶⁵⁰, mais faible, timide, agissant avec peine : « Blanche avançait péniblement, traînant le poids de son grand corps qui semblait toujours en lutte contre une

personnage. Jean-Claude Joye écrit à ce sujet que la sagesse de M. Lerat « est fausse, elle n'est qu'hypocrisie, elle n'est fondée que sur le vide d'une personnalité sans relief » (Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 66). Ainsi, si bonté il y a, elle est une illusion d'un personnage qui se croit bon, mais dont le comportement est motivé par le désir exacerbé d'un bien-être personnel.

¹⁶⁴⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 440-441.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 443.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 444.

¹⁶⁴⁸ Ces personnages aiment d'ailleurs à se regarder, comme Gustave : « Le rose de ses joues proclamait une digestion exemplaire et retrouvant les lèvres il constata la netteté parfaite de ses dents obtenue par un savant système de jaquettes » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 400). Le monde tourne autour d'eux et ils construisent leur vie autour de leur médiocre petite personne, d'où l'ennui qui leur est attaché.

¹⁶⁴⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 397.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*.

volonté défaillante »¹⁶⁵¹. Le constat est le même pour les deux autres tantes de la petite fille :

Marie Ladouet [...] parlait à deux personnes corpulentes, ses sœurs, qui l'écoutaient en silence. Installées dans de larges fauteuils, leur poids, la fatigue d'une digestion interrompue par une course, et la bonne chaleur qui régnait dans cette pièce, leur faisaient prendre des attitudes de plus en plus indolentes ; l'une d'elles, Clémentine, les coudes appuyés au bras du fauteuil, s'enfonçait doucement dans les profondeurs du siège [...]. D'une toute autre race était sa sœur assise en face d'elle, glissant elle aussi entre les bras de son fauteuil¹⁶⁵².

Le narrateur dépeint la poignante sensation de vide de ces personnages qui possèdent une âme vide et qui sont condamnés à une désoccupation qui révèle leur paresse et surtout la manifestation du néant ancré en eux. Leur posture, est l'image de leur repli sur soi, qui en fait des égoïstes passives. Édith Perry confirme cette impression. Selon elle, « la description présentant ces trois femmes est significativement saturée par le champ lexical du corps, [...] ce corps qu'elles choient et dorlotent, incapables qu'elles sont de se préoccuper d'autre chose que d'elles-mêmes »¹⁶⁵³. En effet, selon Émile Tardieu il est une catégorie d'« ennuyés » qui se caractérise par leur pauvreté de cœur, mais aussi par le repli sur soi, s'interdisant « comme excès débilisant les palpitations du cœur épousant l'émotion d'autrui »¹⁶⁵⁴ parce qu'elles les détourneraient de leur personnalité. Leur ennui provient de la banalité de leur vie, sans rêves, sans illusions, et s'ils ignorent la sympathie d'autrui et envers autrui, cela ne fait qu'accentuer leur appauvrissement : les voilà « l'air féroce et fermé ; misanthrope[s], emmuré[s], isolé[s], avare[s] »¹⁶⁵⁵. La férocité des trois tantes n'est plus à démontrer, que ce soit par leur comportement envers l'orpheline, ou l'apparence d'ogresse¹⁶⁵⁶ de Rose. Leur ennui est celui rend leur existence pesante, flasque dans sa durée et leur embonpoint n'est pas étranger à cette sensation de vide. Il s'agit de se remplir¹⁶⁵⁷, de combler un néant qui leur paraît injustifié comme l'indique

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 398.

¹⁶⁵² *Ibid.*, p.402.

¹⁶⁵³ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 55.

¹⁶⁵⁴ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 49.

¹⁶⁵⁵ *Ibid.*.

¹⁶⁵⁶ « À contre-jour, sa lourde mâchoire, son regard énergique et dans ses traits quelque chose de rude faisait hésiter sur son sexe » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 402). Pour Michèle Raclot, la virilité de ces femmes, souvent grasses « souligne l'ambiguïté psychique de leur personnalité » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 393). En effet, ces femmes bien enrobées ont souvent un désir de domination bien masculin, comme Mrs. Fletcher, et même Gertrude qui tente par tous les moyens d'en « imposer » devant sa nièce. Parfois aussi, l'ambiguïté physique se double de goûts homosexuels, comme l'illustre de façon particulièrement probante Mme Legras.

¹⁶⁵⁷ Raoul, le mari d'Ulrique dans *Le Malfaiteur* en est un exemple : Jean « ne tient pas à savoir [...] dans quelles villes il compte s'arrêter au cours d'un voyage gastronomique qu'il organise avec une dizaine de

l'image du « grand cabas avide [qui] allait s'ouvrir pour engloutir ce que Rose appelait des bêtises, boîtes d'allumettes à moitié pleines, paquets d'enveloppes, ou, passant dans la cuisine au poing de sa maîtresse, des légumes et des bouts de pain »¹⁶⁵⁸. De plus, chez ces personnages gras, se loge la jalousie d'autrui, parce qu'ils ont conscience de ne pas être du « bon » côté. En effet, Hélène Lerat, « fille robuste et potelée »¹⁶⁵⁹, prend un malin plaisir à maltraiter la jolie Élisabeth, envieuse de l'intérêt qu'elle a suscité chez ce père qu'elle adore. Même si elle est plus humaine que ses deux autres sœurs, Clémentine est néanmoins ridiculisée, comme Gertrude l'a été, et le narrateur insiste sur le lien obésité et ennui :

Elle avait dû être belle autrefois et la graisse qui d'ordinaire ne déforme que d'une manière comique prêtait à cette femme une espèce de majesté sinistre ; on devinait que, sous le poids énorme qu'elle traînait avec elle, la malheureuse étouffait lentement, et déjà la paresse de ses membres semblait gagner son cerveau. Il y avait des moments où une angoisse horrible se lisait au fond de ses yeux et elle avait alors le regard d'un enlisé à qui le sable vient de clore la bouche¹⁶⁶⁰.

Le lecteur a l'impression que le personnage se dissocie et que la graisse devient un amas monstrueux destiné à étouffer le corps et l'âme. En réalité, ce « poids énorme » est à assimiler à l'ennui, qui gangrène chaque membre et étouffe inexorablement un sujet impuissant, condamné à la torpeur qui le saisit¹⁶⁶¹. Il est comme « ce poids terrible que nous traînons de la naissance à la mort »¹⁶⁶² et que condamne M. Edme car il empêche la libération de l'âme. En effet, le corps dans lequel les personnages sont empêtrés est tout aussi séquestrant que le décor dans lequel ils évoluent parce qu'il leur permet de satisfaire leur besoin de confort, dans un soin particulier de ce corps qui leur apporte une jouissance immédiate. Mais ce dont ils ne sont pas conscients est la dimension entravante du confort auquel ils se vouent, car il ne fait que les enliser dans un décor accentuant leur ennui, et de là vient leur repli sur eux-mêmes et leur attitude odieuse entre eux.

goinfres » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 201). L'image de l'ennuyé, de celui qui a le vide ancré en lui, tel Philippe dans *Épaves* est probante et confirme le fait que ces personnages enrobés sont touchés par un ennui dont ils ne parviennent pas à se détacher.

¹⁶⁵⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 405-406.

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 465.

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*, pp. 408-409.

¹⁶⁶¹ Baudelaire a décrit ce processus, notamment dans « Au lecteur » où il évoque l'effet asphyxiant du Spleen, telle une eau pénétrant dans les poumons de l'homme (« Et quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes », Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 5-6, p. 6). Pire qu'être impuissant, ce dernier est aussi hypocrite et faible car il n'assume pas ses vices et va droit à son destin, dans « le chemin bourbeux » (*Ibid.*, p. 5), en acceptant silencieusement le spleen qui l'agite.

¹⁶⁶² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 601.

Maigreur et obésité sont les signes corporels d'une attitude diverse par rapport à la vie et donc à l'ennui. Émile Tardieu écrit à ce sujet : « Le corps s'ennuie quand il est mal alimenté, qu'il dépérit par misère physiologique, et aussi quand il ne reçoit pas les joies spécifiques qui sont nécessaires à entier développement et à son bonheur [...]. Il est dès lors affecté de langueur organique, d'un malaise indéfinissable qui tend à obscurcir et à endormir l'esprit »¹⁶⁶³. Aussi, nombre de personnages obèses sont des consommateurs : ils comblent par la nourriture un néant qu'ils sentent attaché à leur existence et cette attitude est le signe de leur égoïsme passif. Rien ne leur importe plus que leur bien-être personnel, mais ce dont ils n'ont pas conscience c'est que ce comportement les conforte dans un ennui quotidien. En effet, repliés sur eux-mêmes, sur la satisfaction de leur ventre, ils n'ont aucun intérêt pour le monde extérieur, celui-ci n'étant que le reflet de leur indifférence pour autrui. Ces « viveurs »¹⁶⁶⁴ sont les plus prédisposés à l'ennui parce qu'ils cherchent une satisfaction immédiate par l'intermédiaire de leur corps. Les maigres, eux, sont des personnages dont la méchanceté n'est plus à prouver. La haine qu'ils manifestent à l'égard d'autrui, ou la froide insensibilité, est l'image de leur ennui. Car si les gros mangeurs sont prédisposés à l'ennui, les maigres ne sont pas pour autant épargnés, en cela que leur régime alimentaire, le plus souvent strict (allant jusqu'à l'ascèse) supprime la jouissance indéniable de leur existence. Frustrés, ces personnages reportent leur frustration sur autrui, jusqu'à en être odieux. C'est alors qu'apparaît, issue de cette catégorie, une autre classe de personnages, marqués par l'autorité ou la douceur.

d) Autorité et douceur :

Subissant une existence avare en satisfactions personnelles, les personnages reportent leurs frustrations sur les membres de leur famille. Cachant la médiocrité de leur vie et de leur personne, ceux-ci adoptent une attitude autoritaire pour jouir du plaisir de dominer et d'effrayer autrui.

Il importe alors de donner une apparence sévère, par des traits déjà façonnés puis exagérés, accentués par des attributs extérieurs. Aussi, de nombreux personnages féminins portent un chignon strict qui indique leur désir de maîtrise. Tel est le cas de Mrs. Fletcher, qui « portait ses cheveux en larges bandeaux grisonnants qui recouvraient son front et ses tempes et se relevaient par-dessus en un grand chignon aplati »¹⁶⁶⁵ ou de son mari, dont

¹⁶⁶³ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 114.

¹⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁶⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 76.

« les cheveux étaient soigneusement brossés de façon à dissimuler ses tempes »¹⁶⁶⁶, indice de leur capacité à canaliser leurs émotions. Les tempes qu'ils dissimulent sous leurs cheveux paraissent indiquer une fermeture d'esprit, un esprit replié sur soi-même. Pour ces timides, il s'agit – dans le cercle purement familial – de faire régner un ordre et exercer une autorité qu'ils peinent à affirmer hors du domaine rassurant de leur demeure. Néanmoins, les plus doux d'entre eux ont, apparemment, un physique bien loin de leur réserve naturelle. Tel est le cas de Frank, le futur époux d'Emily, dont la première description indique bien que le mariage sera un mariage d'intérêt, tant son apparence est peu engageante :

Au même instant, une voix rêche appela le chien de l'intérieur de la maison et la porte s'ouvrit brusquement. Emily vit paraître un jeune homme de grande taille, avec une petite tête ronde plantée sur un cou puissant, et des bras énormes. Une sorte de toison brune recouvrait son front jusqu'aux sourcils et ajoutait une ombre à ses yeux qu'il avait fort noirs et forts enfoncés. Un nez large et carré, des joues pleines, des lèvres rebordées et rouges lui donnaient un air de vigueur et de santé, mais le regard était indécis, avec quelque chose de déplaisant dans l'expression¹⁶⁶⁷.

Deux mouvements contradictoires apparaissent dans cette description. D'une part, la timidité affichée du jeune homme, indiquée par un regard fuyant, et exprimée par les gestes qui dénotent un sentiment d'infériorité : « Frank baissa la tête ; il hésitait à répondre et se frottait les mains par un geste lent, d'un air d'embarras »¹⁶⁶⁸ ou « son air craintif »¹⁶⁶⁹ et les fréquents regards baissés. Et Emily note : « Chez un homme d'aspect aussi fort et aussi sain, l'expression fuyante et sournoise des yeux clairs surprenait beaucoup »¹⁶⁷⁰. D'autre part, le physique de Frank contraste avec son sentiment d'infériorité. La voix « rêche » annonce un jeune homme pourtant sûr de lui-même, taillé pour des travaux physiques. Les adjectifs qualificatifs sont parlants : « grande », « puissant », « énormes » ou « large » dépeignent une puissance physique indéniable, mais la « petite tête ronde » indique combien la force physique a supplanté une démarche cérébrale. Emily a devant elle une vraie force de la nature, qui croque la vie à pleines dents et annonce la présence d'un prédateur en puissance, qui va retourner le mariage d'Emily à son avantage. S'il n'est pas intellectuel, il est néanmoins malin, comme le suggèrent certains éléments. Par ailleurs, le physique de Frank met mal à l'aise parce qu'il

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*, pp. 76-77.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*.

¹⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 235.

donne l'impression que le personnage est décomposé : chaque partie du corps paraît peu liée à la précédente, et sa chevelure, qui est une « toison » évoque le monde animal par la virilité qu'elle dépeint et qui l'assimile à une sorte de singe. De plus, rond et carré, deux formes antagonistes, coexistent : la tête de Frank est ronde, tout comme sa bouche, tandis que le reste de son corps paraît taillé à la hache. L'ombre que cette toison crée, et qui accentue le renforcement des yeux met l'accent sur le caractère peu ouvert du jeune homme, sur sa méfiance à l'égard d'autrui. Il faut donc voir, dans la douceur et la timidité de ses gestes, une illusion qui masque la puissance virile et le danger qu'il représente. Il en est de même pour Antoine, un tyran dangereux, tout comme Frank :

Ce vieillard était la sérénité même. Trapu et fort, avec un coffre qu'il frappait volontiers de ses poings comme pour en faire admirer la charpente, il avait le visage tranquille et volontaire de ceux qui ne permettent pas à la vie de les troubler et qui tiennent à leur bonne humeur comme un avaré à son trésor. Aucune émotion ne se lisait jamais dans ses yeux et l'on était frappé par le vide de ces prunelles d'un bleu si vif qu'elles semblaient répandre une sorte de lumière sur les pommettes rouges, les tempes et le front. Une barbe jaunâtre, et blanche à l'extrémité, cachait son menton et tombait presque sur sa cravate¹⁶⁷¹.

Le lecteur retrouve l'égoïsme qui forme le fond de l'ennui, et qui prend l'allure, chez Antoine, d'une timidité qui n'a de raison d'être qu'en public puisqu'il règne en maître dans sa villa. Aussi, son physique trahit sa volonté de paraître plus brave qu'il ne l'est. La métaphore du coffre, impliquant une existence emmurée et pas prête de changer, donne une idée de l'égoïsme d'un personnage qui jouit de son rôle paternel tout puissant. Monstre d'insensibilité, comme l'illustrent ses yeux vides de toute expression et la tranquillité affichée de son visage, il ne peut qu'être touché par l'ennui, mais n'en souffre pas comme sa fille puisqu'il n'en hérite pas. De plus, sa barbe, attribut paternel, accentue le dégoût qu'éprouve plus tard Adrienne et est à l'image du rôle qu'il veut se donner. Jean-Claude Joye écrit à ce sujet : « Sérénité fondé sur un égoïsme qui, pour avoir des dehors bonasses, n'en est pas moins redoutable, manque total de sensibilité, déification de l'Habitude, tels sont les trois éléments principaux du caractère du père Mesurat »¹⁶⁷². Ce mélange entre faiblesse et force s'observe aussi chez M. Lerat :

La lumière jaune de la lampe à gaz éclairait sans indulgence les traits empourprés de M. Lerat dont le gros nez charnu luisait comme du verre. Son foulard dénoué laissait voir une barbe aux poils rudes, noire autour des lèvres et grisonnante vers la pointe, qui descendait jusqu'au-dessous du nœud de cravate pour balayer le plastron de la chemise ; telle qu'elle était, elle fit sur Élisabeth une impression singulière ; il semblait à l'enfant qu'elle n'eût

¹⁶⁷¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 292.

¹⁶⁷² Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 55.

pas osé parler à cet homme, tout à l'heure, si elle avait su que son visage se terminait d'une manière aussi imposante, et en même temps, elle éprouva le désir assez vague de tirer doucement sur cette botte de crins pour voir si M. Lerat le sentirait¹⁶⁷³.

Autre attribut dont nous avons déjà parlé, la barbe, signe de virilité, qui donne ici à M. Lerat une aura autoritaire qu'il n'a pas vraiment. Intimidant la fillette, cette grande barbe est comme un postiche qui permet au vieillard de récupérer ou compenser une virilité menacée par l'autorité de Mme Lerat. Il faut donc y voir le signe de son insécurité et de son infériorité latente. Car sa véritable identité est en réalité bien loin de la sévérité apparente que connote la barbe, en est la preuve le désir de la petite fille d'y tirer dessus. Son épouse aussi présente une personnalité bien différente de l'apparence qu'elle donne à voir : « c'était une femme tendre sous une apparence de raideur, et dans son visage flétri par l'âge les yeux gardaient une limpidité enfantine qui faisait dire qu'à force de vivre avec son mari, elle avait fini par lui ressembler »¹⁶⁷⁴, écrit le narrateur. Pourtant, nombreuses sont les indications qui dénotent une sévérité et un manque d'affection réels. Avant d'entrer chez lui et d'affronter son épouse, l'économe grossit sa carrure, tel un crapaud, en se faisant « le plus gros, le plus large d'épaules que cela lui fut possible »¹⁶⁷⁵. Ses réactions froides ne révèlent aucune affection pour Édouard. Il semble alors que la présence de la petite fille ainsi que l'affection de M. Lerat pour elle aient eu raison de la sévérité et de la sécheresse affichées de Mme Lerat. Visiblement attendrie par l'attitude bienveillante de son époux, Edmée cache ses sentiments pour son mari, ce qui indique que les personnages jouent parfois un rôle de composition. D'autres, en revanche, portent sur eux leur autorité et leur force tel Gustave, l'oncle de Louise. Ils ont la force physique pour eux, comme Gertrude, et sont d'ailleurs souvent représentés dans une attitude dominante, écrasant de leur grande taille les proies faciles qui les entourent. Pensons à Gustave qui dépasse la foule lors de la réception de sa sœur ; pensons à cette dernière, dépeinte de nombreuses fois en train de toiser la petite fille : « Debout au milieu des meubles aux couleurs tendres, elle paraissait gigantesque dans sa robe noire, et les mains aux hanches elle considérait le jeune être incompréhensible qui se tenait devant elle sans la regarder »¹⁶⁷⁶, ou encore « Elle dominait la petite fille de sa large carrure »¹⁶⁷⁷. La scène avec Brochard est intéressante : « Il parut tout à coup énorme sur cette chaise trop petite pour un homme de sa taille et de sa corpulence, alors que Brochard semblait se réduire dans son fauteuil devenu trop

¹⁶⁷³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 449.

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 483.

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 452.

¹⁶⁷⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 323.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 300.

grand »¹⁶⁷⁸. Le narrateur accentue sa hauteur par une vision en contre-plongée : « On eût dit qu'il n'en finissait pas de se lever, car il paraissait plus grand qu'à l'ordinaire »¹⁶⁷⁹ ou par des remarques à valeur anecdotique : « Il mit son chapeau qui augmenta encore sa stature et sembla lui faire toucher le plafond »¹⁶⁸⁰. « Animalisés », comme nous le verrons plus tard, les personnages greeniens acquièrent une force plus évidente et plus déstabilisante, à l'instar de Gustave : « M. Gustave eut un rire énorme qui lui jeta le crâne en arrière dans une masse de chevelure cuivrée, et lui ouvrit la bouche toute grande, de sorte que Brochard put voir son palais rose pâle et ses narines dilatées par la fureur »¹⁶⁸¹. Leur force physique devient un numéro qu'ils jouent devant les faibles, car voir la peur en leurs yeux provoque une grande excitation et le sentiment d'une toute-puissance grisante qui les conforte dans leurs projets de possession ou de domination. Cela indique dans un sens qu'ils sont atteints d'un sentiment d'infériorité, parce qu'ils semblent réduits à prouver sans cesse, à autrui et à eux-mêmes, qu'ils sont plus forts et capables de faire peur aux autres.

Par opposition, les personnages les plus doux sont les plus menacés par l'ennui, parce qu'ils sont des proies pour les prédateurs qui les entourent, et parce qu'ils n'ont pas la force de caractère pour anéantir leur ennui. Tel est le cas de Jean ou Hedwige¹⁶⁸².

Il aurait beaucoup plus à cœur que la petite Hedwige ne se méprît pas, car il aime la gentille provinciale, autant qu'un homme de son espèce, gauche et studieux, peut aimer une jeune fille remuante et d'une sincérité quelquefois indiscrete. [...] Ce que Jean respecte en elle, c'est une candeur un peu ridicule et jugée de mauvais ton dans la famille : Hedwige ne ment pas ; l'intérêt ni la politesse ne peuvent obtenir d'elle qu'elle atténue la vérité¹⁶⁸³.

Les deux personnages, étrangers sur terre, sont tout d'abord rapprochés par leur bienveillance. Les adjectifs en sont la preuve : « petite » et « gentille » sont le signe d'une

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 335.

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*.

¹⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 338.

¹⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 335.

¹⁶⁸² Ou encore de Philippe, qui note l'absence de toute hérédité dans la force dont disposait son père. Le fils est alors voué à l'ennui : « alors que lui, le fils, traînait une molle et vaine existence au fond d'un appartement parisien où l'on respirait mal » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 11). Son apparence le trahit dans son quotidien. Dehors, il est la proie facile de malfaiteurs, qui devinent en lui une couardise et un manque de virilité indéniables. S'observant, le personnage relève des traits enfantins et sans caractères, qui suggèrent sa vie privilégiée et donc bien trop terne : « Une vie sage le gardait de cette laideur prématurée qu'il voyait à d'autres. On lui disait qu'il ne paraissait pas son âge, qu'il conservait son visage d'enfant. Un visage d'enfant, c'était vrai, une bouche aux coins creusés, aux contours un peu flous, des pommettes rondes, souvent roses. Le caractère manquait à ses traits ; une expression rêveuse adoucissait l'éclat de ses yeux. [...] Jamais les soucis, le doute, ni les passions ne troublaient dans son visage cette régularité un peu terne, image d'une âme qu'un destin singulier avait placée à l'abri du monde » (*Ibid.*, p. 44).

¹⁶⁸³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 200-201.

affection de Jean pour Hedwige, qui reconnaît en elle sa propre douceur, bien loin de l'hypocrisie et des sentiments feints qui règnent chez les Vasseur. Difficile de s'intégrer dans un milieu aussi faux que celui des Vasseur, et M. Vasseur fait lui aussi figure d'étranger, d'indésirable : « Vient ensuite l'honnête M. Vasseur qui traverse la vie sans rien y voir de mal. C'est un petit monsieur chauve et souriant dont sa femme et sa fille Ulrique ont mortellement honte, mais il n'en sait rien. Il a su s'enrichir sans léser personne et porte une âme innocente sur un visage épanoui »¹⁶⁸⁴. Ainsi, les plus doux des personnages, pourtant qualifiés d'imbéciles ou de naïfs, sont des poids aux yeux d'autrui, par la sincérité de leur caractère et de leur comportement. Faibles, ils n'en sont pas moins la proie de leur cercle familial, qui exerce un pouvoir cruel sur eux. Le masque que certains personnages faibles se créent leur permet de survivre au regard inquisiteur d'autrui, à l'image de Jean :

Jamais cet homme ne lui avait paru plus secret, jamais non plus elle n'avait vu sur un visage humain cette expression de désespoir contenu qui l'embellissait étrangement. La lumière de la lampe éclairait les mâchoires vigoureuses, la bouche mince, mais les yeux noirs demeuraient dans la pénombre comme derrière un masque¹⁶⁸⁵.

Attribut des personnages au secret indéniable, la bouche mince semble scellée à tout jamais pour garder un secret indicible, tandis que les yeux noirs, dont la profondeur est évidente, demeurent muets face aux interrogations d'autrui. Si les mâchoires fortes de Jean pourraient indiquer sa détermination, son caractère volontaire, il n'en est rien, le personnage demeure néanmoins faible face à la puissance de son secret qui le contraint à dissimuler son identité véritable et donc à mener une vie apparente peu satisfaisante. Et pourtant, il faut reconnaître que les personnages faibles ont parfois une apparence dure. Adrienne en est le meilleur exemple : « Une sévérité précoce amincit sa bouche, abaissa la ligne droite des sourcils, donna au visage cet air à la fois tendu et fermé qui semblait la caractéristique de sa famille »¹⁶⁸⁶. Pourquoi une telle apparence alors même qu'elle n'use pas de sa sévérité ? Parce que dans une existence de désirs interdits, de satisfactions absentes, d'un épanouissement proscrit, la jeune fille a compris que le secret d'une vie tranquille était l'hypocrisie, afin que ses proches ne devinent rien de ses états d'âme ou de ses pensées. Par ailleurs, Adrienne a en ses origines tout pour que l'ennui se développe : d'une part la force des Mesurat, et d'autre part la faiblesse des Lécuyer et Serre. Dans un

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 201.

¹⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 245.

¹⁶⁸⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 298.

terrain héréditaire aussi fertile, il n'est pas étonnant qu'elle soit la proie de l'ennui, et des prédateurs qui l'entourent car ils voient en elle un individu naïf et faible, « marqué des stigmates de la fragilité corporelle à laquelle s'allie un esprit où résident des possibilités d'ambition et de force »¹⁶⁸⁷.

Il apparaît ainsi que « l'ennui est un mélange de force et de faiblesse, de désir et d'impuissance, d'excitation et d'épuisement »¹⁶⁸⁸. Le problème qui surgit est alors le fondement de ces états d'esprits. Il semblerait que l'ennui soit accentué par une insatisfaction chronique due aux désirs irréalisés des personnages. Gertrude, Gustave, Brochard, Emily, Adrienne, Germaine, entre autres, voient sans cesse empêchée la réalisation de leurs projets qui sont de véritables buts de vie parce qu'ils pensent que ceux-ci donneront un sens à leur existence. L'impuissance qui en découle ne fait qu'accentuer la sensation que leur vie est vaine, et, cercle vicieux, c'est précisément ce qui les empêche d'agir. Leur physique est révélateur du rapport qu'ils entretiennent, ou non, à l'existence et du lien qui en découle avec l'ennui. Cause ou conséquence de leur rapport au monde, le corps est l'indice de leur appétence ou désappétence à l'égard de la vie et d'autrui. Dans cette relation avec le monde, apparaît un personnage sensible qui, au lieu de penser son monde, le ressent, le vit avec émotion, dans le but de jouir le plus possible d'une vie qui ne l'épargne guère.

2 – Une appréhension sensible du monde :

Peu actifs, les « ennuyés » greeniens sont des émotifs, chez qui la sensibilité prédomine aux dépens de l'action. Lorsqu'il agit, le personnage ennuyé ne pense pas son geste : il est un impulsif très vite déçu de l'action réalisée parce que pas assez analysée. Décivant les êtres ennuyés sensitifs, Émile Tardieu écrit : « impressionnables à l'excès, ils ressemblent à des instruments en vibration perpétuelle et ils vivent surtout intérieurement »¹⁶⁸⁹. Telle est la raison de leurs longues inactions, de la lenteur de leurs gestes, de leurs rêveries. En effet, peu confronté à la réalité du monde extérieur, l'« ennuyé » greenien vit d'hallucinations, d'illusions, qui sont le reflet d'un égocentrisme indubitable. Dans une vie anesthésiée, il n'a plus que ses sens pour survivre. Aussi, ouïe,

¹⁶⁸⁷ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 40.

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 215.

odorat, toucher et vue lui permettent de ressentir ce monde étranger qui lui échappe parce qu'il est vide de sens, de lui donner une consistance¹⁶⁹⁰, aussi ténue soit-elle.

a) L'ouïe :

Inactif et sans but, le personnage ennuyé compose son existence autour de celle d'autrui pour combler le vide de sa vie. Aussi est-il souvent capturé dans la surveillance de chaque membre de la famille, comme s'il vivait à travers lui. Alitée, Mrs. Elliot n'a plus de contacts avec sa fille, chez qui elle soupçonne des désirs de meurtre, et si Emily lui fait un compte-rendu précis de ses gestes, Mrs. Elliot n'en ressent pas moins le besoin de tendre l'oreille aux bruits environnants : « elle tendait l'oreille pour saisir le bruit lointain des pas dans les pièces du rez-de-chaussée où Mrs. Fletcher se tenait d'ordinaire ; elle essayait, à l'aide des renseignements qu'Emily lui avait donnés, de deviner à quoi sa fille employait l'heure présente »¹⁶⁹¹. Nous avons signalé la véritable angoisse du bruit des pas : ici, les bruits que cherche à « cueillir » le personnage féminin sont l'indice de sa vulnérabilité. Craignant de s'endormir et d'être assassinée dans son lit, Mrs. Elliot se sert des points de repère que sont les sons pour connaître les faits et gestes de sa fille. C'est aussi, le moyen de tenir à l'œil ceux dont ils n'attendent pas la compagnie. Aussi, après son mariage, Emily « observe »-t-elle ce nouveau venu qui bouleverse son quotidien : « Dès cinq heures, Emily l'entendait descendre l'escalier. Son pas lourd résonnait dans toute la maison ; elle n'avait qu'à l'écouter pour le suivre : il allait de pièce en pièce, comme s'il eût passé une inspection... »¹⁶⁹². Elle est loin de se douter qu'il est une menace. De même, Adrienne espionne ses proches, de l'escalier : « Un bruit de conversation arrivait du salon jusqu'à elle, et elle reconnut la voix de Germaine qui posait

¹⁶⁹⁰ Tel est le rôle des sensations pour Bernardo Soares : « Ce que j'ai le plus aimé, ce sont mes sensations [...] qui sont un moyen, pour l'humilité du monde extérieur, de s'adresser à moi, de me parler du passé [...], c'est-à-dire de me donner plus de réalité, plus d'émotion [...] » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 124). C'est la vie elle-même que recherchent les ennuyés greeniens à travers les sensations, qui sont un premier moyen – néanmoins passif – d'en ressentir la présence. Aussi le narrateur poursuit-il : « On éprouve alors le désir violent de la vie, l'envie de connaître autrement que par la connaissance, de ne plus réfléchir qu'avec nos sens, et de penser sur un mode tactile ou sensible, de l'intérieur de l'objet considéré, comme si nous étions de l'eau et lui une éponge » (*Ibid.*, p. 217). Aussi le narrateur greenien décrit-il les sensations dans un « régime organique indirect » (terminologie empruntée à Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité) : le corps intervient dans le récit seulement pour ses facultés en interaction avec son environnement. Par un tel procédé, le narrateur donne à voir un personnage qui tente d'accéder à une réalité palpable, à en éprouver la consistance, loin de l'indifférence à laquelle le condamne son ennui. Ainsi le narrateur demeure-t-il dans le régime indirect. Il ne peut être question de régime direct, car l'intensité des perceptions n'est jamais suffisamment forte pour que l'organisme réagisse par des manifestations physiques diverses. Au contraire, le personnage ressent, mais est comme anesthésié par sa perception. Il demeure passif et s'enfonce dans son ennui.

¹⁶⁹¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 107.

¹⁶⁹² *Ibid.*, p. 256.

des questions à son père »¹⁶⁹³. Même attitude lorsque Germaine quitte définitivement la maison : Adrienne suit son parcours de son lit, et ressent toute l'angoisse d'un départ en cachette. « De son lit, elle entendait sa sœur qui ouvrit la porte de la salle à manger et la referma doucement derrière elle. Il pleuvait. Les gouttes d'eau frappaient les vitres avec un bruit à peine perceptible »¹⁶⁹⁴. Le contraste intérieur-extérieur apparaît – dans ces lignes où l'intérieur devient contradictoirement un cocon¹⁶⁹⁵ – par l'évocation du lit où se trouve Adrienne, alors qu'il pleut dehors, et que les bruits provenant de l'extérieur contribuent à enfermer la jeune fille dans un lieu apaisant. Écoutant pourtant les gestes de sa sœur, Adrienne craint que son père ne l'entende et vit donc par procuration la fuite de Germaine :

Tout à coup elle perçut le bruit d'une porte qu'on ouvrait avec précaution. C'était Germaine qui sortait de la salle à manger. Elle traversait le salon, suivait le couloir. « L'imprudente, pensa la jeune fille, elle traîne des pieds. » Une autre porte s'ouvrit au bout de quelques secondes et se referma. À présent Adrienne pouvait entendre le pas hésitant de sa sœur qui descendant l'allée du jardin. Son cœur se mit à battre¹⁶⁹⁶.

Voilà qu'Adrienne ne guette plus les bruits pour espionner sa sœur ou pour combler un temps mort : elle en vient à vivre avec Germaine l'anxiété d'une fuite, la peur d'être entendue et découverte, et la crainte de ne pas prendre assez de précautions pour fuir sans bruits. L'ennui n'est plus trop présent, c'est pire, puisque le lecteur comprend que la jeune fille n'aura jamais la force et le courage de suivre sa sœur, et donc que toute cette anxiété, pour une personne qu'elle hait n'a de raison d'être que parce qu'elle se projette en

¹⁶⁹³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 303. Après le parricide, elle réagit de la même manière : « Elle fut réveillée trois heures plus tard par des éclats de voix qui partaient du rez-de-chaussée. [...] Elle écouta une minute, reconnut la voix de Désirée qui parlait à quelqu'un, mais ne put comprendre ce qu'elle disait. [...] En bas, Désirée continuait à parler, entrecoupant ses propos de clameurs » (*Ibid.*, p. 397). Et la situation se poursuit, alors qu'Adrienne est toute à l'inquiétude que la police ne soit là : « Elle crut entendre une voix d'homme et sentit son sang refluer vers son cœur. [...] Presque au même instant, elle entendit dans l'antichambre le bruit de pas et de voix qu'elle redoutait. Des cris s'élevèrent. Elle distingua les exclamations de Mme Legras et fut frappée de ce qu'il y avait de vulgaire dans le timbre de cette voix un peu forte... » (*Ibid.*, p. 399). Toujours isolée, jamais au bon endroit, la jeune fille, au lieu de s'enquérir de la situation, ne peut que se terroriser dans sa chambre, à l'affût de la moindre information qui la rassurerait quand à son innocence présumée. On voit bien combien sa solitude lui est naturelle, même lorsque sa liberté n'en dépend pas. Elle n'est pas tant désintéressée des autres, puisqu'elle les observe et écoute de loin, mais elle ne parvient pas à faire le premier pas qui abolira la distance naturelle entre elle et autrui. Si elle se sert autant de ses sensations auditives, c'est bien parce que le contact, la communication même avec autrui ne sont pas innés.

¹⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 370.

¹⁶⁹⁵ Le prouvent ces exemples : « La jeune fille ramena son drap jusque sur sa bouche... » (*Ibid.*), « Elle ferma les yeux et s'enfonça sous ses couvertures, dans le creux du lit » (*Ibid.*, p. 371), exemples qui indiquent que jamais Adrienne n'aura le courage de fuir car elle n'est pas assez volontaire, se découragerait bien trop vite – comme le sous-entend par exemple sa crainte que Germaine ne soit mouillée par la pluie.

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*

Germaine¹⁶⁹⁷. Dans ces réactions enfantines¹⁶⁹⁸ et exagérées, il faut voir non pas la peur que sa sœur soit découverte, mais l'angoisse que d'une part – si Germaine était prise sur le vif – elle ne jouirait pas de sa chambre, et que d'autre part sa complicité ne soit révélée. Le lecteur retrouve ainsi tout l'égoïsme et l'égocentrisme d'un personnage ennuyé qui ne vit que pour lui. De même, les bruits font naître chez ces personnages leur angoisse au fur et à mesure qu'ils se rapprochent, comme nous l'avions vu pour les bruits de pas dans l'escalier. Aussi, entendant les voix de Gertrude et Gustave montant l'escalier, Louise ressent plus que de la crainte, la sensation d'un étouffement et celle d'être prise au piège : « Des voix, en effet, montaient de l'escalier, une discussion à la fois âpre et précise »¹⁶⁹⁹. Les adjectifs qualificatifs indiquent respectivement la violence et le caractère désagréable de Gustave. Il en est de même lorsqu'elle entend le grincement « sinistre » de la porte du grenier ou quand Élisabeth perçoit le « miaulement » de la voiture entreposée dans le débarras. Peu rassurants, ces bruits paraissent parler à Louise ou encore Élisabeth et ainsi, dans l'attitude de ces personnages qui tendent l'oreille se dévoile leur vulnérabilité. Craignant d'être à nouveau abandonnée, de devoir partir du refuge que lui offre M. Lerat, Élisabeth essaie de percevoir la discussion entre l'économe et son épouse :

... le son de leurs voix lui parvenait à travers la cloison ; en vain, elle tendit l'oreille, elle ne perçut qu'un murmure qui montait et descendait suivant une longue courbe sinueuse dont elle croyait voir le dessin sur le fond de l'obscurité. Toutefois, comme Mme Lerat passait près de la porte, Élisabeth distingua cette phrase qu'elle ne comprit pas : « C'est une charge de plus... » Un charge ? Elle ne savait pas ce que c'était qu'une charge, mais

¹⁶⁹⁷ Elle fait alors preuve d'une agitation démesurée. Elle est sûre que son père a entendu le départ de Germaine (« Il lui sembla tout à coup entendre les pas de son père qui descendait l'escalier, et elle rejeta les couvertures loin d'elle, prise de peur », *Ibid.*), de ce père qui se fait juge et se traduit ici métaphoriquement par les couvertures pesantes qu'elle rejette loin d'elle. Ensuite, elle prend part à l'action par son affolement (« elle se mit à marcher de son lit à sa fenêtre, en proie à un affolement qu'elle s'efforçait en vain de maîtriser », *Ibid.*, pp. 371-372) et enfin – face à tant d'angoisse – elle se coupe de la réalité par un geste aussi inutile qu'enfantin (« Elle se leva et agita les mains comme une enfant. La voiture parut. Adrienne se boucha aussitôt les oreilles : ce vacarme n'éveillerait-il pas son père ? », *Ibid.*, p. 372).

¹⁶⁹⁸ Plus loin, après le parricide, « Elle en venait à se boucher les oreilles lorsque, étant rentrée dans le jardin, elle refermait la grille à toute volée ; elle ne pouvait souffrir ce bruit qu'elle connaissait si bien et qui lui rappelait tant de choses » (*Ibid.*, p. 406). Plus que le souvenir d'une existence dont la liberté a été interdite, Adrienne a un comportement hypocrite envers elle. Le son de la grille se refermant est l'illustration de sa claustration choisie, puisque son père, seul élément empêchant sa liberté, et donc de son impuissance. En réagissant ainsi, la jeune fille prouve qu'elle ne veut pas s'avouer que le parricide n'aura servi à rien parce qu'elle est à l'origine de son emprisonnement. Il lui manque encore de faire preuve de maturité. De même avec ce passage : « Mais dès qu'elle entendait Désirée quitter le fond de l'appartement et s'engager dans le couloir pour s'en aller, elle se sentait mal à l'aise. Elle guettait le bruit de la porte qui s'ouvrait et des pas qui s'éloignaient dans l'allée, puis le son odieux de la grille qui ne se fermait qu'à la volée » (*Ibid.*, pp. 406-407). Le lecteur a la preuve que – si elle n'aime pas sa solitude – elle ne veut néanmoins pas ouvrir les yeux sur les causes de cette solitude. Le départ de Désirée lui met devant les yeux le fait que cette liberté dont elle a tant rêvé s'accompagne forcément d'une solitude qui lui est haïssable.

¹⁶⁹⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 384.

elle retourna ce mot dans son esprit avec inquiétude. Allait-on la renvoyer demain matin¹⁷⁰⁰ ?

Le lecteur perçoit la solitude et le déracinement de l'enfant, qui, inquiet, écoute la conversation qui décidera de son avenir. Le narrateur mêle proximité et éloignement pour illustrer sa condition : la cloison donne une idée de proximité malgré la séparation physique, tandis que le murmure accentue l'impression de distance. D'ailleurs, ces mouvements symbolisent l'accueil mais aussi le rejet incessant qui règnent dans la maison. Entre les deux sœurs, dans leur lit, la fillette « écouta leur petit souffle bref et vigoureux qui lui chatouillait le cou, elle essayait de trouver un sens favorable à ce bruit, comme à des paroles d'amitié chuchotées dans le noir, mais du fond de leur sommeil les deux sœurs ne disaient pas autre chose que : « Va-t'en ! »... »¹⁷⁰¹. Élisabeth ne peut qu'en retirer un fort sentiment de solitude. Cependant, là s'exprime toute la sensibilité de l'être ennuyé, qui donne lui-même un sens à tout ce qu'il perçoit. Il interprète le monde en fonction de celle-ci et non pas selon une analyse logique de la situation. Telle est la raison pour laquelle – nous le verrons – ces personnages ont un besoin irrépressible de trouver un sens à leurs sensations. Élisabeth, jouant du piano et en ressentant comme d'autres personnages, le langage secret, est interrompue par « un bruit singulier »¹⁷⁰² :

On marchait au-dessus d'elle ; non pas une seule personne, mais, lui sembla-t-il, deux ou trois. Ces pas venaient de différents points, traversaient la pièce et s'arrêtaient tout à coup comme s'ils attendaient. Le silence qui suivit parut encore plus étrange à Élisabeth. Que voulaient ces gens qui se tenaient au-dessus de sa tête ? Une gêne subite la fit rougir dans l'obscurité. Le fait de se savoir écoutée par des inconnus lui gâtait son plaisir ; ce fut la raison qu'elle se donna pour se cacher à elle-même une inquiétude grandissante, et elle referma le piano aussi doucement qu'il lui fut possible. Au bout d'un instant, elle entendit de nouveau craquer le plancher de l'étage supérieur sous les pas de son auditoire invisible qui se dispersait¹⁷⁰³.

Ce sont d'abord ses sens qui lui indiquent qu'elle est écoutée, surveillée. Le lecteur a l'illustration une fois de plus de la sensibilité de la jeune fille, qui peut faire crédit à ses sens, parce qu'ils ne l'induisent pas en erreur. Elle a l'intuition de la vérité et c'est par ses sens qu'elle y accède¹⁷⁰⁴ et qu'elle peut obtenir une certaine connaissance du monde

¹⁷⁰⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 456-457.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 456.

¹⁷⁰² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 501.

¹⁷⁰³ *Ibid.*.

¹⁷⁰⁴ C'est en quelque sorte la conclusion des Épicuriens pour qui les sens et la sensation permettaient l'accès à la connaissance et mettaient en contact avec la vérité : « Tu découvriras que les sens formèrent les premiers la notion de vérité et qu'ils sont infaillibles » écrit Lucrèce dans le quatrième livre de *De rerum natura* (Lucrèce, *De la nature, De rerum natura*, cité, p. 269). En effet, selon lui, nos sens sont à l'origine de tout, et c'est par eux que passe la vérité. Nos sens nous permettent de nous faire une idée sur la réalité et enfin de

extérieur. De même certains autres personnages tendent l'oreille pour combler l'ennui, telle Emily, ne parvenant pas à entrer dans sa lecture : « pour se distraire, elle écouta les bruits de la maison qu'elle connaissait bien, mais qu'elle n'avait jamais entendus, à cette heure de l'endroit où elle se tenait »¹⁷⁰⁵. L'attention des personnages est assez contradictoire. S'ils haïssent la quotidienneté de leur existence, ils n'en tendent pas moins l'oreille, attentifs au moindre bruit qui, certes, brise un silence haïssable, mais qui les enferme dans le cercle vicieux de l'ennui. Aussi Adrienne vit-elle à travers autrui sa liberté niée : en étant attentive aux bruits des allées et venues de sa voisine, elle transfère sa propre liberté sur Mme Legras. L'arrivée de cette dernière représente l'espoir de briser la monotonie de son quotidien.

elle entendit le bruit d'une voiture et releva la tête. [...] Elle alla jusqu'à la grille et se tint immobile, le visage entre les barreaux. Un vent chaud soulevait la poussière sur la route avec un murmure à peine perceptible. Le bruit de roues se rapprochait. [...] La voiture descendait la rue Carnot et l'on entendit bientôt, dans le fracas des sabots du cheval sur le pavé, le grincement du frein que le cocher serrait, car la rue était en pente assez rapide¹⁷⁰⁶.

Sa position derrière la grille, indiquant clairement sa détention, donne une idée de tout l'espoir qu'elle met dans l'aménagement de sa nouvelle voisine. Le vent chaud, la poussière soulevée, le bruit de plus en plus perceptible des roues mettent en relief le changement que l'arrivée de Mme Legras va apporter à l'existence d'Adrienne.

Mais tous les bruits qui les entourent contribuent peu à peu à les pousser dans la folie et à leur rappeler cet emprisonnement inné qui les torture mais dont ils ne parviennent pas à se libérer. Craquements, rires nerveux, bruits de pas, aboiement de chien, froissement de journal ont une valeur oppressante et créent cette sensation de tristesse, d'emprisonnement et de folie. Lorsqu'Adrienne est forcée de jouer aux cartes, elle ressent, en entendant les bruits de son père dans le noir, la sensation oppressante d'un viol de son intimité et de sa liberté personnelle : « Elle entendit son père qui butait dans un fauteuil, puis un bruit d'allumettes qu'on frottait à petits coups brefs contre une boîte »¹⁷⁰⁷. Les frontières de son existence se réduisent, et la voilà envahie par des oppresseurs dont le

produire une affirmation en adéquation avec cette réalité, affirmation qui débouche sur une vérité. Ces sens autorisent alors la connaissance du monde et « l'assise de nos vies et de notre salut » (*Ibid.*, p. 271). Il convient donc de ne pas douter d'eux, parce que « non seulement ta raison s'écroulerait mais ta vie périrait dès lors que tu n'oserais plus te fier aux sens qui te gardent des précipices, ou d'autres mauvais pas, et te guident à l'opposé » (*Ibid.*). Mais seuls certains personnages sont capables de cette attitude, sans se précipiter dans l'erreur, car ils ont une certaine sensibilité au monde, savent s'en détacher, voir autre chose derrière les apparences, contrairement à la plupart des ennuyés greeniens.

¹⁷⁰⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 143.

¹⁷⁰⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 333.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 319.

narrateur rapporte le caractère dégoûtant, signe de la distanciation d'Adrienne : « Tout cela lui semblait un mauvais rêve, cette vieille fille malade qui battait les cartes, ce vieillard au souffle bruyant... »¹⁷⁰⁸. Le bruit des cartes semble alors réduire inexorablement l'espace vital d'Adrienne et signer, avec violence, le joug qu'exercent ses proches : « Les yeux baissés, Adrienne regardait ces petits morceaux de carton qui s'abattaient devant elle avec un bruit sec »¹⁷⁰⁹. Plus loin, c'est le bruit des fenêtres fermées qui entraînent la claustrophobie de la jeune fille : « Elle entendit, dans la pièce à côté, sa sœur qui se levait et fermait la fenêtre comme la veille »¹⁷¹⁰, confirmation que Germaine est passée du côté des oppresseurs et qu'Adrienne ne peut plus compter sur elle. Se retrouvant seule avec son oppresseur, après que Germaine soit partie, Adrienne ressent un véritable épouvante, même si sœur ne lui était d'aucune aide. « Elle en était là dans sa méditation lorsqu'elle entendit la grille du jardin qui s'ouvrait et se refermait, et elle reconnut le pas de son père qui s'engageait dans l'allée centrale, puis montait jusqu'au perron. Il entra. Elle éprouva une terreur subite et eut l'idée de tourner la clef dans la serrure »¹⁷¹¹. Les bruits qui indiquent que son tyran de père arrive paraissent rétrécir encore plus les frontières de son espace vital.

Les personnages greeniens semblent aspirer à leur ennui, parce qu'il est rassurant. Aussi, ceux-ci sont-ils représentés par l'attention portée à la quotidienneté, aussi haïssable soit elle. Errant sur la route, Adrienne ressent le besoin de s'absorber dans l'écoute de ces sons : « Les pierres résonnaient sous ses talons ; elle écouta ce bruit avec l'attention fiévreuse d'un enfant qui souffre et qui croit avoir trouvé une distraction »¹⁷¹². Ces bruits de pierres lui rappellent celles sur lesquelles marche sa sœur dans le jardin. Elle acquiert ainsi la sensation que son existence a néanmoins un voile rassurant, confortable, qui fait qu'elle n'est ni étrangère, ni seule. Quand elle s'enfuit de sa maison, « tout en marchant, elle écoutait le bruit dur des gouttes sur la soie tendue, s'efforçant d'y reconnaître une sorte de rythme. Il lui semblait que de prêter attention à de petites choses lui montrait sa liberté d'esprit et l'élevait en quelque sorte au-dessus d'elle-même »¹⁷¹³. Fragilisée par son coup de tête, Adrienne a besoin de se concentrer sur tout ce qu'il y a de plus matériel, parce que c'est justement cette matérialité qu'elle quitte. Lors d'une nuit d'insomnie : « Elle tendait l'oreille à ces sons avec avidité. Il était vraiment insupportable, le silence de cette

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 320.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 327.

¹⁷¹¹ *Ibid.*, p. 384.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 310.

¹⁷¹³ *Ibid.*, p. 424.

rue »¹⁷¹⁴ ; après avoir tué son père et perdu tout contact avec la réalité, le narrateur écrit : « le bruit de ses talons sur le parquet la fit revenir à elle tout à fait »¹⁷¹⁵. Entendre ces bruits du quotidien est rassurant et aide Adrienne à reprendre ses esprits. Même les aboiements des chiens, qu'elle espérait avidement afin de briser le silence pesant d'une rue déserte en pleine nuit, sont là : « des chiens aboyaient du côté de la route nationale ; il y en avait deux qui paraissaient se répondre et s'encourager de leurs voix rauques »¹⁷¹⁶. Par ailleurs, trouver un sens caché à ces bruits indique que la jeune fille a besoin de trouver une résonnance à ses émotions. Aussi, elle écoute « les cahots réguliers du train ; ce bruit ne lui était pas désagréable, on eût dit que ce martèlement sourd avait un sens caché et qu'il trouvait en elle un écho profond comme une phrase aux sons monotones et qu'on répéterait indéfiniment pour la faire pénétrer dans l'âme à jamais »¹⁷¹⁷. Adrienne prend plaisir à entendre ce son nouveau du train, comme s'il s'agissait d'un indice de sa nouvelle liberté. Par ailleurs, la dernière partie de la phrase paraît indiquer que son besoin de liberté est martelé par les cahots du train. L'après-parricide voit donc une jeune fille plus amène à la rêverie, plus attentive aux petites choses de la vie, qui font sa beauté. Ainsi, un matin, elle prend plaisir à entendre un merle :

Dans un des charmes bas du jardin un merle sifflait ; il s'arrêtait quelquefois comme pour trouver un air nouveau, mais lorsqu'il recommençait, c'étaient toujours les mêmes notes joyeuses dont la dernière s'attardait avec une sorte de complaisance. La jeune fille se tint un moment devant la fenêtre, attirée vaguement par ce chant qui lui rappelait beaucoup de choses. [...] Presque tous les étés il venait des merles dans le jardin, aux premières heures de la matinée, lorsque les allées étaient encore désertes. Ils se promenaient là comme chez eux, gras et lisses, semblables à des ecclésiastiques bien nourris. C'était, du moins, la comparaison dont se servait jadis M. Mesurat pour décrire ces oiseaux¹⁷¹⁸.

Réservoir des souvenirs du personnage¹⁷¹⁹, le monde extérieur se prête à l'évocation mélancolique des jours passés. Adrienne trouve un instant la paix, mais cette

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 330.

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 392.

¹⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 393.

¹⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 425.

¹⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 451.

¹⁷¹⁹ C'est aussi le cas de l'auteur lui-même. Le 3 juillet 1943, alors qu'il est à New York, les cris d'un marchand l'amènent tout droit en France : « Tout à l'heure je sommeillais dans l'appartement de la 62^e Rue quand quelqu'un a crié sous les fenêtres du salon ; c'était un marchand de fleurs ou de légumes qui passait avec sa petite voiture, et ce cri a fait surgir du fond de ma mémoire un souvenir d'enfance si précis que j'en ai éprouvé une sorte de choc intérieur. Je me suis rappelé que quelqu'un avait crié de cette manière, un soir de 1906 ou de 1907, alors que je me tenais, je crois, au coin de la rue Guichard et de la rue de Passy. Pendant quelques secondes, le présent s'est aboli pour moi et je me suis retrouvé à Paris comme dans un rêve, j'ai reconnu la qualité de la lumière d'ici, mais plus douce, j'ai entendu la rumeur des voix françaises. Cela m'a plongé dans une espèce de satisfaction à la fois douloureuse et délicate dont je ne suis pas encore remis » (Julien Green, *Journal, L'Œil de l'ouragan*, cité, p. 738). L'ouïe ressuscite, dans un choc intense, un épisode

évocation est le signe de l'aliénation de la jeune fille. L'oiseau¹⁷²⁰ n'est pas le symbole d'un état spirituel, parce que la jeune fille entache une vision pourtant pleine de paix et de tranquillité par les souvenirs de son père. Quant au chant du merle, il est le miroir d'Adrienne. En effet, à chaque fois qu'elle chante, pour mieux supporter une situation difficile, elle chante toujours l'air de son père. De même pour le merle, qui siffle les mêmes notes, invariablement. Adrienne reste dans la monotonie du quotidien malgré la disparition de toute entrave à sa liberté. Ces personnages ennuyés ne sont donc pas dépourvus de leur sensibilité et de leur capacité à deviner l'existence d'un autre monde, mais pour eux, le monde présent n'offre qu'une résonnance au monde passé. Ils sont tous tournés vers le passé. Jean par exemple :

Dans une cour lointaine, un merle commence une petite chanson gouailleuse dont il ne retrouve pas la suite. [...] La pluie tombe doucement et l'oiseau s'est tu. Jean se rappelle que, lorsqu'il était enfant, ce chant de merle le faisait rire de bonheur, tout seul, dans son lit, et il chuchotait entre ses mains, d'une voix presque imperceptible parce qu'il savait que c'était défendu de réveiller sa mère : « Tu l'entends l'oiseau, dis, maman¹⁷²¹ ?

Outre la paix et le bonheur accessibles que nous avons déjà mis en évidence, un autre aspect se dégage de ce passage, lié au chant de l'oiseau et aux souvenirs qu'il évoque. Jean aussi vit l'instant présent par rapport au passé. Et cependant, le lecteur a l'impression que le bonheur de Jean a toujours été contenu, en demi teinte, comme le suggère sa posture, les mains devant la bouche, son chuchotement et son interdiction de partager une joie simple avec la personne la plus importante dans la vie d'un enfant. Cela symbolise l'aveu interdit, celui d'une identité réelle dans laquelle Jean pourrait s'épanouir mais qu'il est contraint de refouler. La confirmation vient dans l'évocation d'une mère vers laquelle il va, « mais elle ne viendra pas vers lui »¹⁷²², puis dans sa résignation à « garder pour lui son inquiétude »¹⁷²³. Les sons que l'« ennuyé » entend, sont donc – sous une apparence

de la vie de l'auteur, grâce à une mémoire olfactive qui génère une sensation oxymorique, entre la douleur et le plaisir. Mais plus qu'un simple souvenir rendu possible par une sensation, le processus permet de faire revivre intensément un souvenir. L'objet ou la sensation n'est donc pas le simple support, le simple début de la réminiscence, mais « le centre de propagation d'une rêverie ou d'un souvenir » (Georges Poulet, *Mesure de l'instant*, [Chapitre 14 : « Julien Green », pp. 337-377], Paris, Plon, 1968, 377 pages, p. 357).

¹⁷²⁰ Pour Michèle Raclot, « les cris et les chants d'oiseaux [...] suggèrent donc la liberté, l'innocence ou la joie, soit par contraste avec l'état présent des personnages, pour souligner leur enlèvement dans la culpabilité ou l'angoisse, leur désir de s'en évader, ou l'espérance qui leur est proposée ; soit en accord avec leur bonheur immédiat pour lui donner une dimension cosmique ou spirituelle » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 900). Tel est le cas de Jean ou Hedwige dans *Le Malfaiteur*, qui sont un instants détournés de leur angoisse existentielle par le chant d'oiseaux, bien que celui-ci les ramène à leur passé et ne les conduise donc pas vers le bonheur auquel ils aspirent.

¹⁷²¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 198-199.

¹⁷²² *Ibid.*, p. 199.

¹⁷²³ *Ibid.*.

positive – souvent contaminés par des souvenirs malheureux, qui font comprendre combien, dès le départ, leur vie est faite de mélancolie.

Cette attention portée aux bruits est la preuve de l'introversion du personnage, qui n'en désire pas moins briser sa solitude. Entendant « un pas retenti[r] sur le trottoir »¹⁷²⁴, Adrienne « se retir[e] vivement en arrière comme si elle eût craint d'être vue »¹⁷²⁵, ce qui illustre le repli sur soi. La jeune fille possède deux désirs opposés : une instance de vie qui la fait se pencher à la fenêtre, et une instance de mort qui lui fait craindre d'être vue. D'ailleurs, comme par symbolisme, même les tilleuls du jardin d'en face de chez elle sont « rabougris »¹⁷²⁶, comme si cela était un signe annonciateur de son introversion. Le lecteur en a la confirmation au moment où elle écrit à Maurecourt et pose sa lettre chez lui :

Elle se sentit découragée tout à coup et lâcha la lettre ; la boîte se referma avec un petit bruit sec. Au même instant elle crut entendre marcher dans l'allée qui longeait le mur du jardin, et s'éloigna sur la pointe des pieds. L'émotion la saisit à la gorge. Elle ne s'était pas trompée, quelqu'un marchait de l'autre côté du mur, mais les pas s'arrêtèrent subitement. Elle s'arrêta aussi et s'appuya au rebord de pierre. Quelques secondes passèrent. Elle s'éloigna encore un peu sans faire de bruit et gagna le coin de la rue. Là, elle attendit. On attendait aussi au jardin, c'était sûr. Bientôt son oreille perçut le son des pas qui reprenaient leur marche, mais un peu plus vite ; ils s'arrêtèrent devant la porte. Elle entendit le déclic de la boîte qu'une main ouvrait avec précaution, puis refermait¹⁷²⁷.

Le bruit sec de la boîte se refermant indique le caractère irrémédiable du geste d'Adrienne et souligne le regain de volonté d'une jeune fille qui réussit à agir malgré ses appréhensions et son hésitation. Les manifestations physiques de sa peur la ridiculisent et expriment sa peur d'autrui. Si elle a le courage de laisser sa lettre, elle n'en tremble pas moins d'être découverte ; et elle fait donc appel, encore une fois, à l'ouïe pour éviter d'entrer en contact avec autrui. De cette attitude provient la responsabilité du drame d'Adrienne : en effet, si elle agit, elle n'assume pas les présupposés et les conséquences de ses gestes, aussi futiles soient-ils. Son introversion est exprimée par le besoin qu'elle a de rester aux aguets. De même lors de ses sorties vespérales. « Un instant, elle tendit l'oreille

¹⁷²⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 288.

¹⁷²⁵ *Ibid.*, p. 288. Ce mouvement est fréquent dans le roman, en témoigne ce passage : « Le moindre bruit dans la rue la faisait revenir à sa fenêtre » (*Ibid.*, p. 306) ou celui-ci : « Puis elle entendait le bruit de volets qu'on repousse et qui frappent le mur l'un après l'autre. Elle voyait alors une femme assez âgée, une domestique sans doute, s'accouder un instant à la barre d'appui d'une fenêtre [...]. Lorsque cette femme se retirait, Adrienne, qui avait rentré la tête pour n'être pas vue, reprenait sa position le poing sur la gouttière » (*Ibid.*, p. 307). Ce retrait, qui au-début paraissait lié à une volonté coquette de n'être pas vue en tenue de ménage, est bel et bien un comportement mélancolique, où le désir d'aller vers autrui, dans le but de rompre la solitude et le silence auxquels elle semble condamné est moins fort que le repli sur soi, qui dénote un besoin de protection maternelle.

¹⁷²⁶ *Ibid.*, p. 287.

¹⁷²⁷ *Ibid.*, p. 466.

pour écouter un bruit de voix qui venait d'un jardin assez proche, mais il faisait sombre et elle ne craignait pas qu'on pût la voir »¹⁷²⁸. La relation ouïe repli sur soi est clairement indiquée : la conjonction de coordination « mais » insiste sur le désir de compagnie d'Adrienne. Ainsi, entendant des « pas lents de promeneur »¹⁷²⁹, Adrienne se retire de son poste d'observation et continue à prêter l'oreille aux « pas qui descendaient lentement la rue du Président-Carnot »¹⁷³⁰. Elle se réjouit de la cadence de ces pas : « Les pas devinrent plus sonores, traversèrent la rue Thiers et continuèrent à descendre la rue du Président-Carnot. Adrienne tressaillit de plaisir... »¹⁷³¹. Son attitude de voyeuse et de spectatrice est une représentation du mélancolique dont le repli sur soi est inné. C'est un plaisir interdit, comme le suggère sa course « sur la pointe des pieds »¹⁷³². Adrienne jouit de sa tranquillité mais retourne vite dans sa geôle quotidienne où l'attend une vie dévouée aux habitudes.

Arrivée sur le seuil de sa porte, elle s'attarda un peu dans le couloir, contre son habitude, et prêta l'oreille aux bruits de la maison. En bas, le vieux Mesurat s'assurait que la porte et les volets étaient bien fermés. Son pas pesant allait d'une pièce à l'autre et faisait frémir les lattes. Il toussa. Bientôt elle entendit son souffle vigoureux qui éteignait les deux lampes du salon, et presque aussitôt il se mit à fredonner une marche d'opéra. Elle sut qu'il allait monter, entra dans sa chambre dont elle referma doucement la porte, et demeura un instant dans l'obscurité. Au même instant, Mesurat commença l'ascension de l'escalier. Sa main appuyait si fortement sur la rampe de bois qu'elle en faisait trembler les barreaux avec un bruit qu'Adrienne connaissait bien. En passant devant la porte de sa fille, il frappa le vantail du poing et cria : « Bonsoir ! » Elle sursauta, mais ne répondit pas. Cette voix dont elle attendait le son lui parut aussi désagréable qu'un choc¹⁷³³.

« Pas pesant », frémissement des lattes, toux, souffle, fredonnement, tremblement et craquement des marches : le tableau est précis et révèle la sensation désagréable d'une vie qui a perdu tout son romantisme. Ennuyée, Adrienne doit supporter, après un moment de bonheur intense, les bruits d'une autre présence chez elle. Le pas lourd du père symbolise la tutelle paternelle qu'elle doit supporter et le manque de réaction du père à l'indifférence de sa fille indique bel et bien combien il ne vit que pour son propre plaisir. D'ailleurs, bien qu'habituee, Adrienne sursaute au bruit de son père. La description de ces bruits laisse imaginer la haine que peut ressentir Adrienne, comme en témoigne le passage où ses journées sont narrées :

¹⁷²⁸ *Ibid.*, p. 295.

¹⁷²⁹ *Ibid.*.

¹⁷³⁰ *Ibid.*.

¹⁷³¹ *Ibid.*, pp. 295-296.

¹⁷³² *Ibid.*, p. 296.

¹⁷³³ *Ibid.*, pp. 296-297.

Dans le silence de ces fins d'après-midi, les bruits les plus légers parvenaient à son oreille. Elle entendait son père, assis sur le perron dans un fauteuil d'osier qui craquait, plier et déplier les grandes feuilles épaisses du *Temps* ; et les cailloux crissant sous les pas réguliers de sa sœur dans l'allée. Ces sons l'énervaient ; ils lui rappelaient l'ennui de sa vie quotidienne et semblaient des voix malicieuses lui disant qu'elle n'échapperait jamais à cette espèce de cercle enchanté que traçaient autour d'elle Germaine et M. Mesurat. Elle se fût volontiers bouché les oreilles, mais elle attendait un autre son, plus faible parce qu'il était plus éloigné, et qui viendrait du bout de la rue. Quelque fois, n'en pouvant plus de regarder et d'écouter, il lui prenait une envie soudaine de pousser des cris. Un malaise s'emparait d'elle dans les dernières secondes de cette attente¹⁷³⁴.

Le moindre bruit, craquement, froissement, crissement lui rappelle l'ennui de la vie quotidienne et lui annonce la grisaille de son avenir. En effet, Adrienne est frustrée, agacée, ennuyée par le cercle vicieux de bruits qui résument la médiocrité de son existence¹⁷³⁵. Les allitérations, nombreuses, semblent des voix maléfiques qui murmurent à l'oreille de la jeune fille que telle sera sa vie, pour toujours, comme si la jeune fille devait faire face à une véritable malédiction. Aussi, note-t-on des allitérations fricatives sifflantes en [s] qui miment ces voix : « silence », « ces », « assis », « osier », « épaisses », ou encore « crissant » et des allitérations labiales en [b] et [p] : « bruits », « parvenaient », « père », « perron », « plier », « déplier », « épaisses », « pas » qui réunissent les mots les plus significatifs du quotidien d'Adrienne et en résument l'exiguïté. Révélateurs de sa « claustrophobie »¹⁷³⁶, ces bruits accentuent, comme l'écrit Otilia Pires Martin, « l'irrépressible désir de faire éclater son univers où il ne se passait rien, où tout semblait immobile et définitif »¹⁷³⁷. Par ailleurs, ces bruits lui indiquent combien sa solitude ne se brisera pas de sitôt, et accentuent la sensation d'être enfermée dans un cercle vicieux. Tout le monde vit, dehors, et elle, dans la solitude de sa maison, est condamnée à rester seule. « Adrienne entendit la grille du jardin se refermer avec violence, puis, deux secondes plus tard, celle de la villa Louise. Elle écouta ces bruits et les jappements du basset jaune qui accueillait sa maîtresse. Enfin, le silence se rétablit, le lourd et profond silence qu'elle connaissait bien »¹⁷³⁸. Empirant sa conscience de soi-même, celle de son étrangeté au

¹⁷³⁴ *Ibid.*, p. 307.

¹⁷³⁵ M. Gerard Cooke écrit : « As his characters are ordinary people with everyday problems, so his orchestration is not a classical concerto, but a fantasia composed of homely sounds : the human voice, footsteps, a squeaking drawer, a carping cough, the pitter-patter of rain, a distant fog horn, sweet strains of music. With the aid of acoustics, Green has better intensified the hallucinatory character of his works » (M. Gérard Cooke, *Hallucination and death as motifs of escape in the novels of Julien Green*, Washington, Publications Catholic University of America Press, 1960, 62 pages, p. 9). En effet, l'auteur amplifie les sons de la quotidienneté pour en rendre plus pesantes les conséquences sur ses personnages qui se retrouvent « cernés » par tout ce que leur vie a de médiocre, laissant peu d'espace à l'espoir d'un avenir heureux.

¹⁷³⁶ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 71.

¹⁷³⁷ Otilia Pires Martin, « Julien Green et le 'mal d'exister' : l'impossible évasion », Universidade de Aveiro, [en ligne], pp. 259-275, p. 271.

¹⁷³⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 462.

monde, les sensations auditives ne font qu'isoler un peu plus un personnage qui n'a pas réussi à maintenir un contact avec autrui. Les exemples sont nombreux, et parlent d'eux seuls : « Le bruit d'une voiture sur la route nationale la fit tressaillir. [...] Il faisait trop chaud pour sortir, tout le monde restait chez soi. [...] La jeune fille eut le sentiment cruel de la solitude que sa douleur créait autour d'elle »¹⁷³⁹. Le lecteur retrouve bien la rupture monde extérieur – monde intérieur du personnage, qui n'en garde pas moins la conscience désespérante que ce monde dehors vit, malgré sa propre douleur et qu'elle est ainsi isolée parce qu'elle est la seule à souffrir. La jeune fille garde malgré tout une attitude contradictoire, par son repli sur soi et son désir néanmoins d'aller vers les autres. En est l'image cet épisode, où Adrienne est enfermée dans sa chambre : « Elle avait tiré les rideaux de sa fenêtre et s'efforçait non de dormir, mais de rester tranquille. [...] Elle guettait tous les bruits de la maison et de la rue »¹⁷⁴⁰. Guetter les bruits extérieurs est le signe d'un intérêt, même ténu, pour le monde extérieur, mais Adrienne ne parvient pas à se mêler à ce dernier. Les épisodes de l'arrivée de sa voisine, la montrant d'un coup indifférente alors qu'elle attendait ce moment depuis des semaines, de sa fuite puis poursuite de l'ouvrier en sont quelques illustrations qui démontrent combien elle est emprisonnée en elle-même. Cela est encore plus évident au dernier épisode, alors que la jeune fille est rattrapée par sa folie. Avant de sortir, elle observe la nature de son salon :

Elle s'assit sur une chaise près de la fenêtre et leva les yeux vers le ciel qui semblait plus profond à mesure qu'il s'obscurcissait. Un cri d'oiseau déchira le silence et se prolongea quelques secondes, très haut, et très loin comme un cri de peur devant la nuit. [...] Pas un bruit n'arrivait de la rue, ni des maisons voisines dont une ou deux arboraient le drapeau national. Cette partie de la rue était déserte¹⁷⁴¹.

Sa posture près de la fenêtre, les yeux rivés sur le ciel, est représentative de son aliénation à la maison et de son repli sur soi. Par ailleurs, elle commence à s'abîmer dans le monde qu'elle s'est créé, et le ciel lui offre le parfait support à son état. La profondeur de la nuit symbolise la perte intérieure d'Adrienne, dont le cri de peur de l'oiseau donne une idée de l'aspect sinistre de la scène. La jeune fille est en effet face à sa solitude, à un abandon qui est d'autant plus fort qu'elle entend « une rumeur du côté de la ville »¹⁷⁴², « un grand « Ah ! » de surprise et de plaisir dont l'écho parvint jusqu'à la villa des

¹⁷³⁹ *Ibid.*, pp. 471-472. De même lorsque la jeune fille « coll[e] son oreille au vantail » de la porte de sa chambre, espérant vivement que Marie Maurecourt vienne, alors même qu'elle « donn[e] un tour à la clef » (*Ibid.*, p. 510).

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 509.

¹⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 515-516.

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 516.

Charmes »¹⁷⁴³, « le bruit d'un orchestre militaire »¹⁷⁴⁴, « une musique tour à tour joyeuse et mélancolique, mais dont seules les parties allègres et rapides arrivaient aux oreilles d'Adrienne »¹⁷⁴⁵, comme pour lui signaler un bonheur dont elle est à jamais exclue. Le bonheur des autres a étouffé le sien, comme l'indique cet exemple probant : « le bruit de la musique couvrait le son de sa voix »¹⁷⁴⁶. Personne n'a su l'écouter, entendre son amour, et sa rébellion est intense : en criant des injures, qui ne lui correspondent pas puisqu'elle n'en comprend pas le sens, elle substitue une réalité par un délire qui correspond à sa propre réalité et se libère ainsi de toutes les pulsions longtemps contenues. En sont témoins les syllabes qu'elle murmure sur la route et qui sont incompréhensibles, signes d'une glossolalie qui est la manifestation de sa maladie.

De plus, la musique lors du concert auquel se rendent Adrienne et Antoine fait revivre les sentiments d'un amour sincère pour le docteur Maurecourt. Cette sensibilité de la protagoniste est mise en évidence par une musique qui la touche profondément :

Ce jour-là cependant, dès les premiers accords, elle éprouva une émotion singulière. Sans doute les récents événements de sa vie l'avaient-ils rendue plus sensible. Elle écouta une longue phrase qui s'élevait lentement avec une sorte de nonchalance, et passait ensuite par un effort subit à un rythme de plus en plus rapide. Elle en fut touchée aussitôt, comme par une voix qui lui eût parlé d'elle tout d'un coup, en une langue qu'elle seule pouvait entendre, et il s'établit entre elle et l'orchestre cette correspondance mystérieuse, cette espèce de conversation secrète qui est le charme le plus puissant de la musique et qui explique pourquoi elle a tant de prise sur le cœur humain. Elle écoutait. Toute cette joie et cette tristesse qui se succédaient dans les thèmes et s'appelaient l'une l'autre lui déchiraient le cœur, en même temps qu'elles lui mettaient aux yeux des larmes de plaisir. Elle se reconnaissait dans ces rythmes divers qui lui semblaient les battements de son propre cœur. Elle se rappelait sa douleur, sa solitude et, sur la route nationale, ses éclats de rire plus tristes que des sanglots. Une sensation d'étouffement la prit. Il lui parut qu'en une minute elle revivait tout ce qu'elle avait souffert pendant des mois, et ces souffrances étaient d'autant plus vives, et pour ainsi dire plus vraies, qu'elles étaient exprimées par une voix qui n'était pas la sienne. Pour la première fois elle entendit raconter ses propres malheurs, et ils lui semblèrent affreux. Elle se serait peut-être habituée à eux comme on s'habitue à une plaie terrible qui ne se referme pas, mais cette musique expliquait tout, lui donnait toutes les raisons qu'elle avait de souffrir¹⁷⁴⁷.

Comme l'illustrent les mots « émotion », « sensible », « touchée », « joie » et son antonyme « tristesse », Adrienne se caractérise par son hyper sensibilité. Si la jeune fille est autant émue par cette musique, c'est qu'elle opère un parallèle entre la musique et « ses propres malheurs » : il y a une « correspondance mystérieuse » entre elle et la musique, dans « une langue qu'elle seule pouvait entendre » en « une conversation

¹⁷⁴³ *Ibid.*.

¹⁷⁴⁴ *Ibid.*.

¹⁷⁴⁵ *Ibid.*.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*.

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 361.

secrète ». Cela explique le mélange de joie et de tristesse que ressent la jeune fille : joie de ressentir le langage secret de la musique, et tristesse que ce langage lui procure, étant donné qu'il lui fait revivre « tout ce qu'elle avait souffert pendant des mois ». Sa tristesse est mise en relief par les noms « douleur », « solitude », « sanglots », « malheurs », « affreux » ou bien « souffrir », qui, si l'on connaît l'opinion de l'auteur sur la musique et les émotions, prennent une tonalité ironique, car ce sont « les armes du diable »¹⁷⁴⁸ et « tous nous nous y laissons prendre »¹⁷⁴⁹. Le lecteur retrouve dans ce passage la description des personnages ennuyés sensitifs, dont Michèle Raclot écrit qu'ils sont « des sensitifs peu portés à la réflexion intellectuelle. L'extase¹⁷⁵⁰ qui les jette soudain hors d'eux-mêmes est donc intensément libératrice »¹⁷⁵¹. Car en effet le personnage greenien, tout à l'effet libérateur de la musique, oublie un instant la médiocrité de son existence pour ressentir la force envoûtante de la musique. Les résonnances sont intérieures, et Adrienne recherche en la musique la toile sur laquelle peindre ses émotions, des émotions qu'elle ne peut laisser transparaître chez elle. Et pourtant, Adrienne est bel et bien consciente que l'orchestre est médiocre et ne joue pas correctement, avec son cœur, la musique qu'elle entend, mais elle n'a pas la force de se rebeller, de rester – comme Mme Legras ou Antoine – insensible face à cette « marche stupide et laide »¹⁷⁵². Car cette musique se fait subitement le miroir de son existence médiocre : « c'était sa vie présente, cette marche stupide et laide qui faisait briller les yeux des gens autour d'elle »¹⁷⁵³. Revoyant son père chanter cette « marche pompeuse et bruyante »¹⁷⁵⁴ et ressent le dégoût d'une vie où émotions et sentiments sont bannis. Rentrée chez elle, il n'est plus question de sensations auditives en résonnances avec des émotions profondes, mais d'une piètre quotidienneté : « En bas, dans le salon, M. Mesurat parlait à Germaine et le bruit confus de sa voix arrivait aux oreilles d'Adrienne »¹⁷⁵⁵. La même réaction vis-à-vis de la musique, s'observe chez Hedwige :

¹⁷⁴⁸ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, p. 204.

¹⁷⁴⁹ Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, p. 59, 13 octobre 1956.

¹⁷⁵⁰ Michèle Raclot définit cette « extase » en se référant à l'acception du mot utilisé par Plotin : « « sortie de soi-même », et non « action de se déplacer » ou « égarement de l'esprit » qui en constituent plutôt le sens classique » (Michèle Raclot, « Glissements insolites de la sensation. L'expérience de l'extase dans les romans de Green antérieurs à 1950 », in Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), *Julien Green et l'insolite*, cité, p. 15).

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁵² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 363.

¹⁷⁵³ *Ibid.*.

¹⁷⁵⁴ *Ibid.*.

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 366.

... il arrivait qu'au milieu de la nuit, la jeune fille fût tirée du sommeil par le son du piano. Elle ne s'en plaignait pas, elle aimait au contraire cette voix assourdie qui montait vers elle et lui parlait dans l'ombre, tantôt insignifiante et douce, tantôt passionnée et batailleuse. Il semblait à Hedwige que ces chants continuaient ses rêves au lieu de les interrompre, et elle se sentait vite gagnée par une mélancolie délicate ou par une exaltation presque héroïque, suivant l'humeur de sa cousine. Avec la naïveté d'un cœur innocent, elle s'imaginait parfois que cette musique s'adressait à elle, mais une prudence instinctive l'empêchait d'en jamais rien dire. [...] La tête encore toute embrumée de songes, elle écoutait avec ravissement ces questions vagues et tumultueuses que lui jetait la voix, et pendant quelques minutes elle avait l'illusion d'une grande richesse intérieure, d'un pouvoir mystérieux qui lui était donné sur tous les êtres¹⁷⁵⁶.

Dans ce passage, le narrateur semble illustrer cette phrase de Julien Green, écrite dans son *Journal* : « Il y a des jours où les mots m'inspirent un grand dégoût. Ils font constamment sentir à l'homme ses limites et je ne vois guère que la musique qui puisse l'entraîner hors de lui-même »¹⁷⁵⁷. Parce que les personnages ennuyés ne s'analysent pas, vivent dans les émotions¹⁷⁵⁸, les sensations, et les sentiments, ils sont aptes à ressentir le langage secret de la musique, langage qui les transporte hors d'eux-mêmes et hors de leur décor écrasant d'ennui. Immatérielle, la musique la fait pénétrer dans une expérience bien différente de ce qu'elle vit, où un autre monde naît, indicible et inavouable comme si son accès n'était pas possible à la majorité. Michel Gorkine qualifie d'ailleurs cette réaction comme la recherche de « splendides ailleurs »¹⁷⁵⁹, presque surnaturelle. Par cette expérience quasi mystique, Hedwige se retrouve dans « une immensité vide »¹⁷⁶⁰, où « les

¹⁷⁵⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 237-238.

¹⁷⁵⁷ Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, 3 octobre 1929, p. 51. De nombreuses notations ont le même sens : « dans les moments les plus sombres où tout semble perdu, deux ou trois accords de piano larges et profonds comme dans Bach ou tendres comme dans le Mozart des adagios, il n'en faut pas davantage, quelquefois, pour que l'âme troublée retrouve la paix et que le cauchemar de ce qu'on appelle abusivement la réalité s'efface et se dissipe. Que dit la musique ? Je ne sais pas, son langage est intraduisible... » (Julien Green, *Journal, La Bouteille à la mer* (1972-1976), [1976], in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 23-291, p. 366), « La musique dans sa langue incompréhensible nous dit les seules choses que nous puissions comprendre », écrit-il le 22 septembre 1977 (*Ibid.*, p. 404) et les exemples se multiplient. Chez l'enfant Green qui collait son oreille au piano quand sa sœur Mary jouait du Schubert ou du Mozart, la musique forme le fond de la vie et exprime bien plus de choses que les mots. De là la réaction des personnages face à la musique, qui leur parle parce qu'elle n'est qu'émotions.

¹⁷⁵⁸ En est la preuve le personnage de Gertrude : « Elle n'avait jamais su réfléchir, elle criait quand elle avait mal » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 291).

¹⁷⁵⁹ Michel Gorkine, *Julien Green*, cité, p. 23.

¹⁷⁶⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 238. La fuite se trouve d'ailleurs dans ce mystérieux ailleurs qu'ouvre la musique parce qu'elle est « le langage même de la réalité invisible », écrit Michèle Raclot (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 714). Selon elle, étant un des nombreux messagers de l'invisible, la musique donne la préscience aux personnages de l'existence d'un autre monde qui confère ainsi à la réalité un flou indéniable : dans le moment privilégié où les personnages paraissent au seuil de l'invisible, la réalité se pare d'un caractère illusoire, onirique. Élisabeth utilise d'ailleurs une image probante, qui dit bien combien la musique amène aux portes d'un monde invisible : les notes jouées par Mlle Bergère font penser « au regard de quelqu'un qui n'ayant plus beaucoup à espérer en ce monde tournerait les yeux vers une fenêtre et verrait, lui aussi de la neige » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 459). Dans ce monde quasi onirique qui s'ouvre grâce à la musique, « sous les doigts d'une main inspirée, le monde réel s'efface comme le rêve incohérent d'un malade » (*Ibid.*, p. 501), leur donnant accès à « une courte expérience de la liberté » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque*

éléments qui constituent d'abord son manque en lui inspirant l'ennui et l'horreur, poussés à l'extrême le comblent [...] »¹⁷⁶¹, analyse Oswald Muff. Si la musique lui parle ainsi, c'est parce qu'elle en ressent la puissance dans son cœur, qu'elle est faite du même matériau qu'elle parce qu'elle ne s'analyse pas, et enfin, qu'elle abaisse toutes les frontières qui l'entouraient pour lui faire découvrir la puissante unité d'un monde à portée si tant est qu'elle y soit sensible. Aussi, les personnages greeniens sont sensibles aux signes. Pour eux, tout a un sens, qu'il leur appartient de percevoir. Les sons sont les instruments sur lesquels ils accordent leur besoin de sens, dans un monde dont ils parviennent difficilement à saisir l'essence. Bien moins poétique et peu comparable¹⁷⁶², un autre son s'apparente néanmoins à la musique en cela qu'il fait naître certaines sensations jusqu'alors inconnues de l'être ennuyé. En effet, dans *Le Mauvais Lieu*, Louise et Gertrude se remplacent à la fenêtre, d'abord attirées par la curiosité puis par un obscur désir teinté d'une recherche de sensualité. Ce qui les attire à la fenêtre est en premier lieu le bruit de « l'ouvrier à genoux [qui] frappait les pavés avec un petit maillet qui rendait un son net et pur »¹⁷⁶³ puis la vision de cet ouvrier, qui accentue la sensualité de Gertrude, sensualité assoupie et réveillée par l'épisode du jardin, tandis qu'elle éveille celle de Louise. De même, lors de sa réception, elle assimile le bruit à la beauté des bras, et donc à la sensualité : « Elle entendait le bruit que faisait dans la rue l'ouvrier frappant les cubes de pierre avec son marteau »¹⁷⁶⁴. Et qu'est la sensualité, sinon un état où les sens, les sensations sont réceptifs à tout stimulus ? Et donc, ces bruits sont propres à éveiller bien autre chose que de simples bruits de travaux, dont on note que le son est caractérisé par sa pureté, faisant penser au bruit du loquet du grenier dans lequel se rend Louise malgré les interdictions, « un léger bruit, toujours le même, qui s'arrêtait, reprenait, bavard »¹⁷⁶⁵,

de Julien Green (1927-1971), cité, p. 571). Parce que le monde rationnel de la logique humaine s'envole, permettant à ces personnages de laisser libre cours à leurs émotions et sensations, les personnages entrevoient un autre monde possible derrière les décors illusoire de la réalité.

¹⁷⁶¹ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 123.

¹⁷⁶² Louise fait pourtant le parallèle : « De la rue montait parfois le petit bruit clair qu'elle reconnut sans peine, ce martèlement qui s'arrêtait de temps à autre et qui n'avait rien d'alarmant. Au contraire, cela ressemblait à une note de musique, toujours la même, heureuse » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 311).

¹⁷⁶³ *Ibid.*, p. 300.

¹⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 309.

¹⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 304. Le narrateur reprend la personnalisation plus loin : « Plus alarmants étaient le bavardage du loquet qui se taisait quand le vent ne soufflait plus et, d'une autre manière, le silence aussi » (*Ibid.*, p. 306). Puis, le loquet se met à bouger, animé par une vie mystérieuse : « elle jeta la tête en arrière et regarda le loquet qui s'agitait de nouveau. Comme il l'agaçait avec son petit bruit bizarrement compliqué... Par une décision soudaine, elle se leva et posa la main dessus pour le faire taire et il lui sembla que ce morceau de métal remuait entre ses doigts. [...] Dans son effroi elle se figura que le loquet lui disait d'ouvrir » (*Ibid.*, p. 307). Enfin, si la vie paraît de prime abord absente du grenier, Louise ne le voit pas de cet œil : « le vent se jetait de temps en temps dans ce lieu sinistre avec une sorte de hurlement étouffé. La page de journal voletait

parlant à la fillette : « Elle avait l'impression qu'il disait un mot, toujours le même, dans une langue qui n'existait pas »¹⁷⁶⁶. De même pour Élisabeth, sur la route avec M. Agnel, en direction vers un nouveau refuge, Fontfroide.

Elle écoutait le son de cette voix terne, un peu sourde, et le bruit monotone des gouttes d'eau sur l'étoffe du parapluie. Aujourd'hui, elle avait l'impression singulière que toutes les choses de ce monde participaient d'une commune essence, par exemple le goût du pain qu'elle avait mangé tout à l'heure et l'odeur du pardessus de M. Agnel, la pluie et le discours de M. Agnel¹⁷⁶⁷.

Élisabeth a une conscience purement kinesthésique du monde, qui explique en partie pourquoi elle est plus épargnée par l'ennui que les autres personnages. En effet, sont mêlés les quatre sens lors de son voyage : ouïe avec le discours de M. Agnel et le bruit de la pluie, odorat avec l'odeur « de drap mouillé »¹⁷⁶⁸ du pardessus de M. Agnel, toucher (évoqué précédemment) par le souvenir de la nuit « où elle avait glissé sa main endolorie par le froid dans la grosse patte tiède de M. Lerat »¹⁷⁶⁹ et enfin vue lorsqu'elle observe avec curiosité et surprise les grandes chaussures de M. Agnel. La fillette voit le monde avec un regard encore plus morne, rendu tel par les morts successives de ceux qui lui avait offert leur protection. Nous avons vu en début de ce travail que les personnages ennuyés parcouraient un décor modifié parce qu'il était le reflet de leur intériorité. Nous en avons la preuve ici, puisque c'est bien leurs sensations qui participent à décolorer d'une part le monde et d'autre part leur perception des sensations. Pour reprendre Émile Tardieu décrivant l'attitude du sensitif, « son imagination étend le voile noir de son découragement »¹⁷⁷⁰. Aucun avenir ne semble possible à la fillette lors de ce trajet. Tout est morne, mort et triste, et le monde s'accorde à ses états d'âme, tout comme ses perceptions de ses propres sensations. Arrivée à Fontfroide et sitôt enfermée, elle tend l'oreille : « elle n'entendait que le bruit léger des bûches que travaillaient de petites flammes courtes, et le chuchotement de la pluie contre les volets. On eût dit que la maison

au ras du sol, pareille à un oiseau blessé. De même que la porte-fenêtre, la porte de l'escalier était ouverte et toutes deux battaient à contretemps comme si elles échangeaient un défi » (*Ibid.*, p. 316). Dans sa quête de signe et de sens, le personnage greenien semble aussi avoir un besoin viscéral de donner vie à un décor morne, peu vivant, d'où sa crainte du silence. Pour ces personnages en manque d'un quelque chose venant d'une part leur permettre l'accès au bonheur, d'autre part effacer la monotonie du quotidien, il est logique de voir une sensibilité accrue aux signes qui les entourent.

¹⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷⁶⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 492.

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 491.

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, pp. 489-490.

¹⁷⁷⁰ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 216.

entière retenait son souffle »¹⁷⁷¹. Les éléments sont personnifiés, comme l'indiquent le verbe « travailler », le nom « chuchotement » et la dernière phrase, sous l'effet de la sensibilité exacerbée de la fillette. Mais plus que la maison, c'est la fillette qui retient son souffle, dans l'attente que son avenir se profile dans cette nouvelle demeure. Enfin, n'oublions pas que c'est d'abord par la sensorialité qu'Élisabeth s'est laissée capturer dans le piège de la sensualité. Entrant dans une pièce de Fontfroide...

.... un très léger bruit lui fit dresser la tête. Quelqu'un respirait non loin d'elle ; ce souffle calme et bien rythmé se distinguait à peine de ce murmure qu'on croit parfois entendre dans le silence, et tout d'abord Élisabeth s'imagina qu'elle se trompait. Pourtant elle avait beau retenir son haleine, le bruit persistait. Elle écouta, indécise. Assurément on dormait. Son cœur se mit à battre un peu plus vite qu'à l'ordinaire, mais elle ne s'effraya pas¹⁷⁷².

Ses sens affûtés par l'obscurité, Élisabeth est plus à même de laisser affleurer ses sensations parce qu'elle ne peut explorer par le regard cette nouvelle pièce. Le lecteur a l'impression que sa découverte de la beauté du corps, déjà annoncée par l'épisode de la statue, fait partie du rêve tellement les indices de la présence de Serge sont ténus. En effet, son souffle est « très léger », faisant douter Élisabeth de sa réalité. Pourtant, le dormeur est bel et bien là, d'abord assimilé par la douceur de son souffle à un enfant, et la nuit met la jeune fille en condition pour ouvrir ses sens à la révélation de la beauté humaine et de la sensualité. Si le toucher prime ensuite, c'est à l'ouïe qu'elle confie sa curiosité et son instinct : « Elle se mit à genoux et pendant plusieurs minutes écouta cette respiration égale qui semblait contrefaire le chuchotement d'une mer lointaine ; ce son paisible et mesuré, elle en augurait du bien, et la tentation bizarre lui vint d'avancer le bras pour toucher le dormeur invisible, mais n'osa pas »¹⁷⁷³. Ce dormeur paisible a tout en lui, même avant que la jeune fille ne le regarde, pour la séduire. Le calme de son souffle ne fait que la rassurer, mais également éveiller en elle une curiosité non dénuée d'une étrange sensualité. Sa douceur répond à son besoin de refuge et de douceur maternelle, tandis que les sens qu'il éveille chez celle-ci sont l'annonce d'un instinct sexuel bel et bien présent. Élisabeth le découvre dans une sorte d'animalité indubitable. En est la preuve son exploration sensorielle du corps de Serge, de prime abord sous l'appel de la curiosité, puis sous le joug du désir.

Enfin, annonces de sa folie, les bruits que l'adolescente ennuyée entend sont le symbole de son aliénation mentale : « Il lui sembla que dans le silence elle entendait un

¹⁷⁷¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 499.

¹⁷⁷² *Ibid.*, p. 555.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 556.

petit bruit continu, comme la voix d'un minuscule insecte, mais ce son n'était que dans ses oreilles »¹⁷⁷⁴. Ces bourdonnements l'éloignent un instant d'autrui et de la réalité, dans une étrange perte de contact avec le monde environnant. Aussi, au restaurant de Montfort, « elle eut l'impression que tout changeait autour d'elle. Le bruit que faisait l'ouvrier chaque fois qu'il touchait l'assiette de sa fourchette parvenait à la jeune fille avec un son étrange, un son qu'un bourdonnement continu rendait méconnaissable »¹⁷⁷⁵. Profondément bouleversée, si Adrienne se dissocie un instant de la réalité, c'est parce qu'elle comprend combien sa fuite est une erreur et ne la rendra pas plus heureuse, ni même plus libre. Pire, les bruits reprennent après le parricide, encore plus présents et plus oppressants :

Dans le noir, elle bâilla et ferma les yeux, mais un bourdonnement continu l'empêchait de dormir. C'était un son qui, tour à tour, paraissait très proche et très lointain, et il suffisait d'un bruit très léger pour le faire cesser. Elle eut l'idée de chanter, mais aux premières notes elle s'arrêta, reconnaissant dans l'air qu'elle murmurait la marche préférée de son père. Le bourdonnement reprit. Elle frappa dans ses mains ; ce bruit lui fit peur. Elle se boucha les oreilles mais entendit aussitôt une sorte de mugissement sourd comme celui d'un fleuve au cours rapide¹⁷⁷⁶.

Nous reviendrons sur la naissance progressive de la folie d'Adrienne, avec les bourdonnements qui sont les premiers symptômes, mais il convient de noter combien ces bourdonnements semblent signifier la peur de soi-même après le geste d'une terrible violence qu'elle a commis. Intérieurs, les bourdonnements ont une dimension obsédante et oppressante qui disent l'aliénation de la jeune fille à ce qui forme sa vie. En effet, la marche qu'elle commence à chanter, celle de son père est le symbole d'une incapacité de détachement à son bourreau, dont l'épisode nocturne sur la route où elle chante cette même chanson, est l'annonce. Le lecteur comprend ainsi que même mort, son père continuera de l'oppresser parce qu'elle a pris le pli de la vie qu'il lui faisait mener et qu'elle est désormais inscrite dans ses veines. Le parricide n'est donc pas à voir comme une libération mais comme un drame qui précipite la jeune fille vers sa déchéance, et c'est ce qu'indique la comparaison des bourdonnements à un fleuve. En effet, le narrateur poursuit la comparaison :

Ses bourdonnements l'avaient prise de nouveau. Elle écouta cette espèce de flux et reflux dans sa tête. Un moment, elle eut l'impression qu'il provenait de l'extérieur, d'un autre

¹⁷⁷⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 298.

¹⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 430.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 394.

coin de la chambre et qu'il augmentait. Quelquefois, ce bruit était à peine perceptible et c'était en même temps, et d'une façon inexplicable, un rugissement énorme et continu¹⁷⁷⁷.

Aussi forte, aussi déracinante qu'un cours violent, la conscience qu'Adrienne a de son erreur la précipite hors de la réalité. Ne se reconnaissant pas dans son geste, elle perd pied dans une réalité qui lui est bien trop douloureuse et dans une identité qui ne lui correspond plus. En effet, nombreuses sont les indications qui illustrent sa dissociation. Par exemple, après son cauchemar à Montfort, elle lutte contre la peur qui l'envahit bien après son réveil : « Une minute, elle demeura les paumes collées au mur, attentive au moindre bruit et presque hors d'elle-même ; le son de sa propre respiration l'affolait, elle crut y reconnaître le bruit du souffle de quelqu'un d'autre, un souffle épais, rauque »¹⁷⁷⁸. Tourmentée par le fantôme de son père¹⁷⁷⁹ ainsi que par sa sœur, Adrienne n'intègre pas la disparition de ses deux bourreaux, et c'est sa culpabilité qui parle. Édith Perry analyse parfaitement ce passage. Pour elle, le souffle qu'elle entend n'est autre que celui de son père¹⁷⁸⁰, dont l'auteur faisait en effet le signe distinctif quand il était encore vivant.

Symboles de la présence humaine contrastant avec le poids inhumain du silence, les bruits sont néanmoins en majeure partie les indices d'une vie réduite à sa quotidienneté, mais n'empêchent pas, malgré la monotonie qu'ils engendrent, de provoquer des émotions chez un personnage en perte de tout ce qui fait de lui un être humain. En effet, si l'indifférence qualifie l'être ennuyé, l'émotion implique une certaine sensibilité. L'ennui peut être de deux ordres : d'une part, il peut être une « simple » émotion lorsque le sujet est capable de dire ce qui l'ennui, à un moment précis ; d'autre part, il est une tonalité affective quand l'ennui est dans tout ce qui l'entoure, et donc il peut être qualifié, comme le fait Lars Fr. H. Svendsen, d'ennui « existentiel »¹⁷⁸¹. Les affections, les émotions, et donc les sensations entrent alors en ligne de compte dans cet ennui, parce que c'est à travers celles-ci que le sujet perçoit le monde et entretient un

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, pp. 395-396.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 448.

¹⁷⁷⁹ Car, rappelle Sophie Bridier, « dans son sens classique, le cauchemar est la « revenance » *réelle* d'un mort, vécue pendant le sommeil » (Sophie Bridier, *Le cauchemar. Étude d'une figure mythique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, 262 pages, pp. 10-11). Elle poursuit : « Le cauchemar est à l'origine un mort malfaisant. Cette croyance est inscrite dans l'histoire du mot. Le mort, souvent proche de la victime, revient la nuit, pour écraser le dormeur (*Ibid.*, p. 33). Adrienne attribue ainsi un corps à une grande angoisse, celle de la mort, qui revêt en plus ici l'apparence de son père, avec la culpabilité qui l'accompagne. De fait, le revenant malfaisant « est la projection d'une mauvaise conscience du survivant » (*Ibid.*, p. 34). Adrienne projette sa culpabilité sur le père, mais aussi les sentiments mauvais et le désir de vengeance qu'elle lui attribue. En réalité, ces sentiments proviennent bien de la jeune fille, non du père.

¹⁷⁸⁰ « Adrienne hallucine véritablement l'absent qu'elle a incorporé, qui hante la maison mais aussi elle-même. [...] Souffle, métonymie de celui qu'elle ne peut même nommer » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 403).

¹⁷⁸¹ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 159.

certain rapport avec ce dernier. En tendant l'oreille, attentif au moindre bruit qui briserait un silence haïssable, l'« ennuyé » est en quête d'une émotion, d'un indice d'une vie qui ne s'effacerait pas avec l'ennui dont est atteinte sa propre existence. Si ces bruits – aussi désagréables soient-ils – lui permettent de combler son vide, son inaction parce qu'ils stimulent son imagination, ils ont aussi une vertu rassurante parce qu'ils lui rappellent qu'il est à l'abri chez lui, séparé du monde extérieur qui l'angoisse. Évidemment, cette réaction ne fait que l'enfermer encore plus dans la monotonie de son quotidien et donc dans son ennui, dans une aliénation mentale indubitable. Seuls de rares moments, où l'être ennuyé est séduit par le chant d'un oiseau ou une musique, signent la présence de l'espoir, cet espoir qui semble absent de son existence. Parce qu'elle l'amène au seuil d'un autre monde, parce qu'elle lui donne accès aux souvenirs d'un passé en apparence heureux, la musique est liée à la mémoire, tout comme l'odorat dont la perception ramène à un souvenir ou participe à l'impression générale d'un personnage.

b) L'odorat :

Lourdes, étouffantes, les odeurs que perçoit le personnage ennuyé sont à l'image d'une vie qui s'étiole, paresseuse. Lorsqu'Adrienne se promène la nuit tombée, elle passe sous « des grappes de glycines sur la crête d'un mur [qui] répandaient cette odeur lourde de fleurs qu'une journée trop chaude a fatiguées »¹⁷⁸², et les odeurs sont tout autant intenses lors de sa dernière promenade, en pleine perte de ses capacités mentales. « Toutes sortes de parfums montaient des jardins d'alentour, de ces odeurs lourdes que les fleurs exhalaient dans la fraîcheur du crépuscule »¹⁷⁸³. Voilà la représentation d'un personnage qui, comme les fleurs, a donné de sa personne, fatiguée par des efforts jamais récompensés, et qui se sera fanée sans même obtenir la reconnaissance de sa beauté et un amour auquel elle aspirait.

Parfois, une simple image fait remonter un souvenir¹⁷⁸⁴ dont la puissance s'exprime par de réelles sensations physiques. Tel est le cas au moment où Adrienne voit la voiture dans laquelle elle avait rencontré le docteur pour la première fois. Tout un réseau de sensation déferle, dans une puissance hallucinatoire évoquant la technique d'écriture de l'écrivain, voyant ses scènes avant de les coucher sur le papier. Aussi, si elle revoit ce moment, ses sens ne sont pas non plus épargnés, signe de la puissance suggestive de la

¹⁷⁸² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 295.

¹⁷⁸³ *Ibid.*, p. 516.

¹⁷⁸⁴ L'odorat est le sens le plus primitif. Dans le cerveau, la zone qui gère la mémoire est la plus proche de celle qui gère les odeurs.

scène et de la vive réaction de la rencontre chez la jeune fille : « L'âcre parfum des fleurs sauvages saisit son odorat comme si elle les avait encore dans les bras, et elle se demanda si elle ne devenait pas folle »¹⁷⁸⁵. Non moins violent est l'effet du parfum de Léontine : « Des bouffées de parfum lui montaient au nez, de ce réséda qu'elle connaissait si bien et qui à chaque minute éveillait en elle tant de souvenirs des derniers mois »¹⁷⁸⁶. Ce parfum de réséda¹⁷⁸⁷, plante hermaphrodite qui évoque l'ambiguïté concernant l'identité de Mme Legras, signale la présence envahissante d'un personnage qui n'hésite pas à imposer sa domination sur la jeune fille. Déjà évoqué, le parfum de Léontine est sa signature, et donne une idée de la puissante emprise qu'elle a sur Adrienne. Lorsque cette dernière visite la maison de sa voisine, Mme Legras « remplit la pièce d'une forte odeur de réséda »¹⁷⁸⁸, tout comme le fera Gustave. Ce trait semble indissociable du personnage masculin, faisant de lui une figure paternelle négativement connotée :

La porte s'ouvrit et dans une puissance odeur d'eau de Cologne, cette odeur que Louise avait sentie dans toute la maison à la mort de sa grand-mère et qui pour elle était l'odeur même de la mort, M. Gustave fit son apparition. [...] Il avait l'aspect jovial d'un Père Noël dont il prit du reste le ton... »¹⁷⁸⁹.

Associée à la mort, l'odeur l'est aussi au danger et à la figure du père, dont la comparaison avec le Père Noël est parlante. L'odeur de Gustave le précède, comme si c'était précisément elle qui le définissait. À plusieurs reprises, le narrateur établit le même parallèle à propos du prédateur – que ce soit Gustave ou Brochard – et de sa forte odeur, masquant les vices profondément enfouis sous un masque honnête¹⁷⁹⁰ : « À présent il allait rentrer chez lui, se raser et se jeter quelques gouttes d'eau de Cologne sur le crâne et sur le

¹⁷⁸⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 338-339.

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 499.

¹⁷⁸⁷ « Odeur fade » pour Verlaine dans « Après trois ans », extraite de la première section, « Melancholia », des *Poèmes saturniens*, dans laquelle le narrateur revient dans un jardin où il cherche à ressentir de nouveau ses premières sensations amoureuses pour sa sœur adoptive, Elisa, qui a repoussé ses avances. Dans ce sonnet, le poète utilise une série de perceptions, dont le regard du jardin, qu'il contemple inchangé, l'ouïe, avec le bruit du jet d'eau qui « fait toujours son murmure argentin » (Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, Paris, Le Livre de poche, 1973, 220 pages, p. 47), les roses qui « palpitent » (*Ibid.*, p. 47), les alouettes, l'odorat avec « l'odeur fade du réséda » (*Ibid.*, p. 48), impressions qui annoncent l'impressionnisme. Dans ce mélange d'impressions et de souvenirs, le lecteur retrouve l'attitude de ces personnages dont les sens sont au service du passé, comme aptes à susciter leur mélancolie. Et parfois, les éléments se jouent de la dépendance du personnage à ses sensations, à l'instar de Gertrude perdue dans l'obscurité. Se souvenant du gros bouquet qui orne l'entrée, elle perd néanmoins ses repères, comptant sur son parfum pour la guider : « Posé dans un coin sur une console d'acajou, il s'épanouissait dans un vase de cristal et ses belles fleurs automnales ne répandaient aucun parfum qui eût pu orienter Gertrude » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 298).

¹⁷⁸⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 377.

¹⁷⁸⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 393.

¹⁷⁹⁰ Édith Perry confirme : « Il s'agit donc toujours d'évacuer le désordre lié à la chair » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 62).

visage »¹⁷⁹¹ ou encore à propos de Gustave : « Et il disparut dans des bouffées d'eau de Cologne »¹⁷⁹². Les prédateurs ont cela en commun, parce que le parfum est l'indice de la présence écrasante qu'ils imposent aux faibles de leur entourage.

Par ailleurs, des odeurs finissent tout bonnement par remplacer ou représenter une personne par ce qu'elles évoquent. Il en est ainsi de l'entrelacs d'odeurs liées à la maladie, qui sont la représentation de Germaine. Entrant dans la chambre de cette dernière, Adrienne est saisie à la gorge par ces effluves : « Une odeur d'eucalyptus lui fit faire la grimace, la fenêtre était fermée ; dans une soucoupe placée au chevet du lit, une cigarette médicale achevait de se consumer »¹⁷⁹³. Celles-ci donnent bien l'impression de suffocation réelle qu'est sa sœur. D'une part elle la dégoûte parce qu'elle est malade, et d'autre part elle aspire son espace vital par sa surveillance malsaine et la place de choix qu'elle occupe dans la maison. Elle est donc à lier à l'oppression d'Adrienne, la même oppression qu'elle ressent chez la mercière, à l'approche d'une vérité effrayante : « Une odeur indéfinissable d'étoffe et de moisi saisissait l'odorat. Tous les bruits du dehors arrivaient étouffés, transformés, et la rue dont on n'était séparé que par une épaisseur de verre paraissait infiniment lointaine »¹⁷⁹⁴. Et cette oppression se retrouve au moment où la jeune fille entre dans la chambre du père mort en compagnie du docteur, comme si l'oppression qu'elle avait subie se poursuivait par des perceptions olfactives : « Une odeur de poussière et de moisissure lui saisit l'odorat »¹⁷⁹⁵. Tant le verbe que les noms indiquent combien l'emprise du père aura été forte et se sera apparentée à la chasse de tout ce qui rendait Adrienne vivante.

De plus, l'odeur, comme l'ouïe, renvoie à des souvenirs en apparence heureux¹⁷⁹⁶, du moins rassurants pour le protagoniste :

Elle respira la fine odeur de lilas qui flottait dans l'air épais de sa chambre et ce parfum lourd de souvenirs confus la rendit à la fois triste et heureuse. Le calme et le mystère de cette pénombre la réconfortaient ; elle aimait aussi la présence rassurante de cette femme qu'elle ne reconnaissait pas. Pendant quelques secondes, elle écouta la voix qui l'appelait

¹⁷⁹¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 376.

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 381.

¹⁷⁹³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 339.

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 418.

¹⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 493.

¹⁷⁹⁶ Michèle Raclot écrit en effet que les odeurs sont liées aux souvenirs enfantins parce que « l'enfant vit, en effet, beaucoup plus que l'adulte au contact des choses, rien ne le « distrait » du bonheur offert par la nature... » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 727). Tel est la raison pour laquelle Jean ou Adrienne sont enchantés par ces odeurs qui émanent de la nature, signe aussi de leur désir et du manque de l'affection maternelle.

avec douceur et se garda de répondre tout de suite, afin de prolonger l'instant merveilleux où elle ne souffrait pas¹⁷⁹⁷...

Odeur raffinée, le lilas de Mme Pauque évoque un passé heureux, un passé où Hedwige ne se préoccupait pas des hommes et ne connaissait donc pas la souffrance exacerbée de l'amour. Mais encore une fois l'odeur est le signe de la présence étouffante du personnage, qui – dans une chambre déjà confinée dont l'air « épais » suggère le caractère irrespirable – impose sa présence par un parfum qui évoque chez la jeune femme des souvenirs « confus », à la fois « triste et heureu[x] ». Les sensations ressenties construisent un havre de paix autour du personnage qui ne se concentre que sur son ressenti et pas sur la réalité matérielle. L'oubli de sa souffrance amoureuse est alors plus facile, comme le prouve le vocabulaire utilisé : « fine », « calme », « rassurante » « douceur », « merveilleux » indiquent tous l'état de plénitude du personnage, qui goûte un moment de paix bien loin de sa souffrance habituelle.

Par ailleurs, dans une synesthésie indéniable, Élisabeth découvre Serge, qui en appelle à ses sens : « Puis, cherchant dans le noir son bonheur disparu, elle respira l'odeur de foin et d'herbe qui s'exhalait des cheveux et par un geste d'une sensualité innocente, toucha du bout des doigts la face toute chaude de sommeil, puis le genou frais et rond, la jambe lisse »¹⁷⁹⁸. Privée de la vue par l'obscurité, Élisabeth abandonne toute conscience de la réalité, dans une univocité des sensations qui participent à la volupté des sens. Aussi, toucher et odorat sont liés, dans la révélation d'une réalité qui passe avant tout par la sensorialité. La jeune fille, exauçant en quelque sorte le désir éveillé par la poursuite vaine du rémouleur, a une découverte sauvage avide, du jeune homme qu'elle a entrevu grâce à ses allumettes, ce qui en rend plus intenses les sensations qu'elle en retire. De plus, les images dépeignent un jeune homme qui suscite la gourmandise de la jeune fille : « foin », « herbe », « chaude », « frais », « rond » et « lisse » évoquent chacun divers degrés de plaisir, que ce soit le simple plaisir de sentir l'odeur de l'herbe coupée à celui de sentir la fraîcheur d'une peau douce. Élisabeth accède donc, comme l'écrit Annette Tamuly, à une « matrice profonde d'où surgissent « volupté et connaissance » du réel »¹⁷⁹⁹, où les sens réunis lui permettent d'accéder avant tout à une connaissance sensorielle intime, puis confirment une sorte d'extase qu'elle avait éprouvée face à « quelqu'un d'aussi beau que

¹⁷⁹⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 232.

¹⁷⁹⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 557.

¹⁷⁹⁹ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 161.

ce dormeur »¹⁸⁰⁰. Aussi, la réunion de ses sens dit le bonheur extatique de la jeune fille, ravie par la beauté du dormeur, et désormais capturée dans les toiles du désir qui lui feront quitter le monde réel.

Par l'odorat, le personnage confirme sa sensibilité à la sensation plutôt qu'à la réflexion. Par ces sensations, le personnage expérimente une façon de vivre axée sur sa propre personne, confirmant le côté égoïste de nombre de personnages ennuyés, et son besoin de ressentir absolument quelque chose lui prouvant qu'il est vivant et que son indifférence n'a pas gangréné son intériorité. Et pourtant, l'odorat est lié à son ennui, puisque l'être ennuyé projette sur le monde ses maux : les odeurs qu'il sent sont le miroir de sa propre vie qui s'étiole, qui se fane, et de sa dépendance au passé. Cherchant dans l'odeur le réservoir de ses souvenirs, il regrette le temps où il se pensait heureux, épargné par l'ennui. En réalité, ces souvenirs lui font ressentir plus fortement la rupture entre son existence ennuyée et celle où il n'avait pas encore pris conscience de son ennui. Si la synesthésie représente un bonheur intense qui l'éloigne du monde ennuyeux de l'ici-bas, d'autres odeurs le renvoient à ses maux parce qu'il l'a associé à ceux-ci. En effet, la sensation dit tout de sa propre personne, alors qu'elle provient d'autrui. Tel est le cas de ces personnages qui associent une odeur à ce qu'elle signifie chez eux, ne la ressentant que sous le filtre de leur subjectivité. Le toucher prolonge alors leur rejet d'autrui, dessinant un personnage centré sur lui-même.

c) Le toucher :

Sens assez peu présent, le toucher dit l'oppression des personnages : les rares fois où ils sont touchés, le narrateur met en évidence l'agression que constitue le geste. Représentative est la violence dont font preuve Antoine et Germaine lors de la partie de cartes. En effet, Adrienne est littéralement agressée, opprimée par les gestes de ses proches. Aussi sent-elle « la main osseuse de sa sœur qui enserrait son poignet, et fit un effort pour se dégager »¹⁸⁰¹, effort vain puisque « sa force l'avait quittée tout d'un coup et elle ne parvenait pas à se libérer »¹⁸⁰². Il en est de même lorsque son père la menace de ne plus jamais sortir. Alors que ce dernier s'avance vers elle, provoquant la peur de la jeune fille, elle « recula encore, se glissa contre le mur, la paume de sa main gauche contre la

¹⁸⁰⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 556.

¹⁸⁰¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 321.

¹⁸⁰² *Ibid.*, pp. 321-322.

boiserie toute tiède »¹⁸⁰³, symbole de sa vie emmurée. Entre Antoine devant elle et le mur derrière elle, la jeune fille n'a aucun autre choix que la capitulation, acceptant d'être un objet entre les mains de son père. Le lecteur a l'impression que le mur sert l'intérêt du père car il barre la route à la jeune fille affolée, et, au lieu de séparer ou diviser deux espaces, en crée un autour d'elle. Le père, assimilé au début à une armoire, à une construction en bois¹⁸⁰⁴, ne fait donc que répondre à ce mur derrière Adrienne pour mieux l'emmurer. De même entre Louise et Gertrude, même si le toucher n'a pas la même violence que chez les Mesurat. Il indique plutôt le désir d'une possession physique indéniable. Alors que Louise regarde les ouvriers travailler dans la rue, dans une posture qui suggère son désir de fuite, Gertrude pose sa main sur elle, comme pour s'assurer qu'elle est sienne : « une main se posa légère sur son épaule »¹⁸⁰⁵. Si le contact n'indique aucune pression, il n'en demeure pas moins qu'il dénote d'une part un besoin de séduction en affectant une douceur et une affection étudiées, d'autre part un besoin de s'assurer de son ascendant sur la petite fille. L'acte de toucher est donc le signe de toute tentative d'asservissement d'une personne, en lui imposant un contact, qu'il soit de séduction ou de pure violence.

Par ailleurs, le toucher reflète le dégoût du personnage pour la maladie¹⁸⁰⁶, nosophobie qui signale le peu de contact de la jeune fille avec le monde extérieur, et sa

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁸⁰⁴ « Trapu et fort, avec un coffre qu'il frappait volontiers de ses poings pour en faire admirer la charpente... » (*Ibid.*, p. 292)

¹⁸⁰⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 300.

¹⁸⁰⁶ Pensons à l'auteur et sa haute opinion de la pureté du corps qui créait chez lui le sentiment d'être protégé du péché : enfant, il évitait tout contact avec autrui, le corps étant « le temple du Saint-Esprit » selon sa mère. « Personne ne devait me toucher. C'était une loi que je m'étais faite. Si la main d'un aîné s'approchait de mon visage pour me caresser la joue, je m'écartais aussitôt. À mes yeux, le corps était quelque chose de saint et ne souffrait aucun attouchement. Mon corps était saint », écrit-il dans son autobiographie (Julien Green, *Partir avant le jour*, cité, p. 733). Aussi, cette conception l'isole-t-elle parce qu'il refuse le contact avec autrui, à part Mrs Green, et crée autour de son corps un « cercle magique ». Liée à la sexualité, dont l'épisode des mains dans « la zone interdite » et la menace de la castration qui en découle en sont les principales raisons, ainsi que la maladie honteuse de l'oncle Willie qui aura fait jurer le petit Julien Green à sa mère de ne jamais toucher un serviteur (l'oncle avait eu une relation avec une servante syphilitique et en sera mort), cette idée de la pureté du corps est l'image de l'innocence du jeune garçon, innocence dont ses camarades se délectent en lui parlant de cette sexualité dont il est ignorant. Cette peur d'être souillé par le contact avec autrui, exprimant un refus du mal, est complétée par le besoin d'accomplir certains rites sous peine d'un quelconque malheur, besoin superstitieux que l'on retrouve chez Adrienne Mesurat. Il doit donc absolument toucher « tous les boutons de porte de la maison » (*Ibid.*, p. 732) ou encore éviter de marcher « sur les lignes de séparation des longues pierres qui bordaient les trottoirs » (*Ibid.*, p. 733), puis, grandissant, « faisant le mal » sans s'en douter, il éprouve ensuite le vif désir de se jeter sur ses adversaires et de les rouer de coups, fureur purement sexuelle. Le toucher semble donc, à la lecture de ces quelques épisodes de la vie greenienne, reliée au désir sexuel. Cette hypothèse paraît confirmée par ces lignes extraites de *Totem et Tabou* de Freud : « La prohibition principale, centrale de la névrose est, comme dans le tabou, celle du contact, d'où son nom *phobie du toucher*. La prohibition ne porte pas seulement sur l'attouchement direct du corps, mais s'étend à toutes les actions que nous définissons par l'expression figurée : se mettre en contact, venir en contact » (Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot et Rivages, 1971, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 186

dépendance à une vie qui rentre dans des cadres pré définis (suggérée par son besoin de propreté). Aussi, alors même qu'elle a fait un pas pour vaincre son emprisonnement mental, elle retrouve dehors tout ce qui formait ses maux chez elle. « Sous ses doigts, la peluche du tapis de table était molle ; ce contact lui déplut, et elle retira ses mains comme si elle les eût posées sur quelque chose de malpropre »¹⁸⁰⁷. Son dégoût pour la saleté, pour le contact avec autrui, s'exprime par le toucher et renvoie directement à la crainte d'Adrienne d'être touchée par Germaine, par peur d'être contaminée. Aussi, si le toucher permet de rassembler des informations sur son environnement, il est l'indice du repli sur soi de l'être ennuyé qui évite tout contact avec autrui, ou, acculé, n'apprécie guère la sensation¹⁸⁰⁸. Pourtant, avec le docteur, Adrienne perd toutes ses craintes, d'une part parce qu'elle accomplit enfin son rêve, d'autre part parce qu'en tant que docteur il est à l'opposé de ses craintes de contamination. Lors de la scène de l'aveu elle recherche son contact et vit un bonheur intense de voir sa proximité avec lui :

Contre son bras nu elle sentit le contact de l'étoffe un peu rugueuse et, baissant les yeux, vit sa main blanche sur la manche noire de Denis Maurecourt. À ce moment il y eut dans son épouvante comme un élan de bonheur frénétique. Ce fut une émotion si subite qu'elle dut se retenir pour ne pas pousser un cri. Des larmes jaillirent au bord de ses paupières. À la porte du salon elle se dégagea et, passant la première, reprit le bras du docteur pour monter l'escalier. De sa main libre elle serrait la rampe avec tant de force que le bois grinçait sous sa paume¹⁸⁰⁹...

pages, p. 38). Nous retrouvons dans cette analyse la mise à distance d'autrui, ainsi que la solitude qui en découle. Pourquoi cette phobie du toucher, apparemment sans raison ? Freud explique que « les obsédés se comportent comme si les personnes et les choses « impossibles » étaient les sources d'une dangereuse contagion, prête à s'étendre par contact à tout ce qui se trouve dans le voisinage » (*Ibid.*, p. 39) parce que dans la prime enfance, le sujet manifestait un vif plaisir de toucher, qui n'était pas si innocent qu'il n'en paraissait. Ce plaisir de toucher, immédiatement réprimé, s'est certes accompagné de l'arrêt du geste, mais n'aura fait que refouler la tendance. C'est à ce moment que coexistent la prohibition et la tendance. « Il en est résulté une situation sans issue, une fixation psychique, et tout ce qui a suivi peut être expliqué par le conflit entre la prohibition et la tendance », analyse Freud (*Ibid.*, p. 41). Le sujet a donc conservé l'envie de l'attouchement, mais en est empêché par l'horreur qu'elle finit par lui évoquer, et ce processus, étant refoulé, se fait dans l'inconscient, d'où son déplacement constant : « La tendance-désir se déplace constamment, pour échapper à l'interdiction dont elle est frappée et elle cherche à remplacer ce qui lui est défendu par des substitutions : objets ou actes de substitution », poursuit Freud (*Ibid.*, p. 42). Ainsi, chez certains personnages, le toucher est synonyme de sensualité, ou encore du crime qu'ils ont commis d'où leur phobie de tout contact. Pour Adrienne, le toucher est synonyme de contagion, de contamination, et cette phobie indique aussi combien le contact avec les membres de sa famille est peu habituel, signe du manque d'affection probant entre ces trois personnages. Liée à la mère, la crainte du toucher, ainsi que les stratégies d'évitement qu'elle développe, sont l'image du rejet que sa famille a développé sur elle, évitant toute marque d'affection, mais aussi de son propre rejet de sa famille, comme responsable de son malheur.

¹⁸⁰⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 436.

¹⁸⁰⁸ Et pourtant, selon Édith Perry, « sans doute l'acte quasi obsessionnel d'Adrienne qui ne cesse de passer un chiffon sur les meubles de la villa trahit-il un secret désir de caresse » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 337). Même d'apparences prudes, les actes du personnage sont lourds de sens et montrent qu'il est tout entier tourné vers la recherche du bonheur, bonheur qui passerait par une sensualité latente.

¹⁸⁰⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 492.

Le violent trouble d'Adrienne qui indique un bonheur intense, s'exprime par des manifestations physiques telles que les larmes et le désir de crier, manifestations générées par le contact avec l'objet de désir. Adrienne atteint une sorte de jouissance sensuelle qui dit combien ses sens étaient jusqu'alors réprimés. Sa volupté va de pair avec son ascension vers un étage supérieur de la conscience où elle prend connaissance de son crime et la symbolique de cette ascension riche en sensations est probante. Répétant l'ascension d'il y a peu avec son père, celle-ci suggère qu'elle a tué le père pour une pleine réalisation de ses désirs, de son bonheur personnel et l'épanouissement de sa sensualité. Plus aucun contact violent, imposé, mais une main dans la main qui signale la fonction de guide spirituel de Maurecourt : « Il gardait sa main dans la sienne et continuait à lui parler, mais elle ne comprit pas ce qu'il disait. Ce contact la bouleversait »¹⁸¹⁰. Douce, mais néanmoins ferme, la méthode de Maurecourt passe par le toucher, pour inciter la jeune fille à se livrer, à reprendre contact avec la réalité. Les indications d'un tel toucher en sont l'image : « Il lui prit la main et la contraignit à s'asseoir »¹⁸¹¹ ou bien, après l'aveu de son amour pour lui :

... il lui prit les mains avec vivacité : « Je n'ai pas le droit de vous laisser une illusion, mademoiselle, dit-il d'une voix changée. Je ne vous aime pas. » Elle ne détourna pas les yeux et demeura immobile ; mais, dans les mains chaudes du docteur, elle sentit que ses propres mains se refroidissaient, et tout d'un coup elle eut l'impression que son cœur ne pouvait plus battre et qu'elle tombait dans un abîme¹⁸¹².

Parce qu'il a compris l'emprise qu'il a sur la jeune fille, le docteur mêle aussi bien le pouvoir suggestif des mots, une manière de dire directe, que le pouvoir tactile sur Adrienne. La pression de ses mains, sa chaleur toute humaine montre qu'il s'implique dans sa tentative de libérer Adrienne de ses maux, et en fait le personnage le plus humain et le plus honnête parmi les proches d'Adrienne. En effet, ses propres émotions prennent le pas sur son rôle de confesseur : « Elle vit des larmes couler sur ses joues ; il lui serrait les mains si fort qu'on eût dit qu'il voulait l'empêcher de s'enfuir »¹⁸¹³, montrant qu'il est sensible à la détresse de sa voisine.

Dans l'ennui, si le sujet perd progressivement tout contact avec la réalité, il n'en reste pas moins qu'il tente par tous les moyens de la posséder. En ce sens, la vue obtient

¹⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 494.

¹⁸¹¹ *Ibid.*, p. 496.

¹⁸¹² *Ibid.*, p. 497.

¹⁸¹³ *Ibid.*, p. 497.

donc une certaine importance, puisqu'elle est le canal par lequel le personnage ennuyé donne à voir son difficile ancrage à l'existence.

d) La vue :

La vue acquiert une fonction déviant le personnage de son ennui, le regard scrutateur comblant un temps désespérément vide. Aussi Adrienne, ressentant pour la première fois de l'angoisse à l'égard du projet de fuite de sa sœur – dont nous avons vu qu'elle n'était pas dénuée d'un certain égoïsme – l'observe attendre son taxi « avec toute l'attention de l'ennui »¹⁸¹⁴ :

Elle prit sa montre et s'assit tout près de la fenêtre ; ainsi placée, elle pouvait presque voir Germaine. Elle apercevait sa valise et son regard se portait du minuscule cadran dans la paume de sa main au mur de moellons et à la petite valise de cuir fatigué. L'eau courait le long du trottoir, boueuse, avec cette ondulation particulière que lui imprimait la forme des pierres qui la faisait ressembler à une natte de cheveux tressés. Elle nota ce détail, dans son impatience, avide d'une distraction qui fit passer le temps¹⁸¹⁵.

Le lecteur s'aperçoit combien Adrienne espère en ce départ. Ce n'est pas l'attention de Germaine qui l'interpelle, puisqu'elle ne la voit pas de son poste d'observation, mais toutes les images du départ et donc de la chambre tant espérée devenue libre : la valise, le cadran indiquant combien sa possession n'est qu'une affaire de temps et combien son impatience est forte et le mur de pierres qui symbolise l'écroulement d'une frontière nuisant à sa liberté. Mais c'est aussi par le regard qu'Adrienne comble un temps désespérément long, l'éloignant par là même de la jouissance tranquille de la chambre de Germaine, d'où l'attitude scrutatrice de la protagoniste. De même, le regard révèle la profondeur d'un ennui engluant :

Un instant elle se regarda dans la glace, puis marcha jusqu'à la fenêtre. Il faisait beaucoup plus sombre, mais pas une boutique n'était encore éclairée. Des gens revenaient du marché par petits groupes, sans échanger une parole ; un écho dans la rue augmentait le bruit monotone de leurs grosses chaussures sur la pierre. Elle ouvrit violemment la fenêtre et se pencha dehors. Une abominable tristesse pesait sur cette ville ; cependant elle ne pouvait pas s'enfuir, elle était prise, il fallait rester à Dreux, y passer une longue nuit¹⁸¹⁶.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 355. C'est aussi « pour se distraire » (*Ibid.*, p. 433) qu'elle observe les cartes postales proposées à Montfort, cartes qui la mettent face à sa perception erronée, prise à travers le filtre de l'ennui, de la ville. Et c'est aussi une vue désespérément triste et identique à celle de chez elle qui lui serre le cœur : « Elle ne pouvait voir que les toits des maisons d'en face et un ciel incolore qui s'assombrissait de minute en minute » (*Ibid.*, p. 436), symbole de la vacuité de sa démarche.

¹⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 372.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 438.

La solitude, exprimée par la désertification progressive de la rue ainsi que le silence dans lequel marchent les passants est le miroir de ce qu'Adrienne constate chez elle. Même loin de chez elle, elle n'en garde pas moins la sensation d'une incoercible dérégulation et de l'inanité de toute démarche. La monotonie des pas des passants mime en effet le déroulement long et inanimé de son existence ainsi que sa médiocrité. Car voilà la jeune fille envoûtée, encore une fois dépourvue de son libre arbitre : « elle avait fait ce voyage malgré elle-même [...] quelque chose de tout-puissant l'y avait contrainte »¹⁸¹⁷, lui semble-t-il. « ne pouvait pas », « prise » et « fallait » sont bel et bien l'indice de son impuissance, de son engluement dans l'ennui. De même, Hedwige fait cette expérience du miroir qui lui en révèle beaucoup plus qu'elle ne l'espérait, dont le caractère vieillissant de son ennui : « Le lendemain matin, Hedwige regarda dans la glace son visage meurtri par la souffrance et pour la première fois de sa vie, le pressentiment lui vint de ce qu'elle serait quand le temps aurait fait son travail. Pendant quelques secondes elle eut la vision d'une vieille femme et elle s'écarta de sa coiffeuse avec effroi »¹⁸¹⁸. Voilà une preuve que le regard est étroitement lié à la dimension temporelle du personnage. Pressentiment d'un destin malheureux, où le temps nécrose l'être, le « masque prophétique »¹⁸¹⁹ qu'observe Hedwige lui donne un court instant la conscience d'exister puisqu'il lui donne la possibilité d'un avenir, mais d'un avenir forcément lié au malheur. En effet, Georges Poulet écrit, dans *Mesure de l'instant*, que « l'avènement à la conscience de soi chez Green, le premier *Cogito* formulé par l'être qui sent et qui pense, est donc lié au bonheur et au malheur »¹⁸²⁰. Citant de nombreux exemples extraits du *Journal* ou de l'*Autobiographie* de Julien Green¹⁸²¹ et qui se retrouvent chez ses personnages, Georges Poulet indique que ceux-ci sont liés à un destin particulier, par des actes prédéterminés qui leur ouvre un futur déjà écrit. De fait, certains d'entre eux agissent en un moment T avec

¹⁸¹⁷ *Ibid.*.

¹⁸¹⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 364.

¹⁸¹⁹ *Ibid.*.

¹⁸²⁰ Georges Poulet, *Mesure de l'instant*, cité, p. 337.

¹⁸²¹ Cette tristesse subite est liée à une angoisse indéniable, qui provient d'une part de la conscience d'une menace imminente et de l'obsession pour la mort. Par exemple, l'auteur écrit le 20 janvier 1936 : « En proie à ma vieille ennemie, l'angoisse, j'ai erré dans des rues que je ne connaissais pas, sous une pluie battante. Les réverbères reflétés dans les profondeurs brillantes de l'asphalte, toutes les étoiles de mon désespoir » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, p. 398 ou le 16 juin 1955 : « Parfois je suis pris d'une tristesse si profonde et si parfaitement inexplicable que le monde entier me semble tout à coup vide de sens. Vide, le moment présent, vides, les paroles, vides, tous les gestes qu'on peut faire et tous les efforts pour accomplir quoi que ce soit. Ce sont là les heures que je redoute le plus, celles où le néant s'affirme », (Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, p. 1421). Comment ne pas penser à l'ennui, ce même ennui qui est un néant, qui vide les gestes, les jours et les personnes de tout sens concret et ne leur laisse que la conscience écrasante du non sens de l'existence ?

la certitude que ce moment déterminera leur vie entière¹⁸²², mais ce n'est qu'après le cuisant échec de leurs actes qu'ils se résolvent à leur sort. En voyant son reflet dans le miroir, Hedwige franchit « l'ouverture sur une dimension supérieure qui [l']informe [...] sur [son] destin »¹⁸²³ et brise par là même la durée du temps présent pour explorer le futur. Et pourtant, l'acte est tragiquement un acte fermé, en cela qu'il ne laisse aucun espoir à la jeune femme, « il lui confère un caractère d'éternité infernale »¹⁸²⁴, écrit Georges Poulet. Se regarder contribue à enfermer le personnage dans l'impossibilité de devenir, puisqu'il est déjà contaminé, condamné à une enveloppe extérieure sur laquelle il n'a pas de prise. Regarder le décor qui l'entoure est également tout autant engluant car le personnage y cherche une prise à son ennui. Aussi, Emily, dont la posture à la fenêtre est tout aussi récurrente, trouve dans sa contemplation le moyen de fuir d'une atmosphère intenable et de supporter un temps difficilement remplissable. « Elle avait le dos tourné et regardait par la fenêtre. [...] La jeune fille considérait ce paysage avec l'attention que l'on prête à l'examen d'une peinture et ses regards se portaient sans cesse d'un point à un autre. On sentait que c'était là un des petits passe-temps d'une vie sans grande occupations et qu'elle devait s'y livrer avec régularité »¹⁸²⁵. Sa position spatiale, qui indique le rejet de sa mère et la volonté de se détourner d'un ennui engendré par une existence vide, révèle combien peu lui importe Mrs Fletcher et lui permet de laisser décanter l'irritation et la haine que lui inspire cette dernière. Pas seulement : le regard qui embrasse une vue sans grand intérêt, sur laquelle les yeux se posent à peine, a une fonction déviatrice. Il n'est ni scrutateur, ni possessif, mais donne l'impression de varier les taches et de la divertir, au sens premier du terme. Engluée dans une vie qui n'a que la monotonie et l'habituel comme maîtres mots, Emily essaye de se détourner de celle-ci parce que, grandissant, elle se détache du giron maternel et ne note plus que ses griefs contre celle qui – en plus de lui imposer une vie d'expédients – lui empêche de jouir comme bon lui semble de la propriété de Mont-Cinère. Pourtant, le lecteur est dès le début averti de la séquestration mentale du

¹⁸²² Tel est le cas par exemple dans *L'Autre Sommeil* où Denis déclare : « Toutes les années qui viendraient ensuite seraient marquées de ce que j'allais faire » (Julien Green, *L'Autre Sommeil* [1930], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 815-876, p. 867), tout à l'angoisse du geste qui dévoile aux autres son essence ; ou encore d'Adrienne Mesurat : « Tout son bonheur, toute sa vie peut-être dépendaient de la manière dont elle allait vivre pendant les trois ou quatre heures suivantes » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 471). Si dans l'ennui le futur semble désespérément interdit aux personnages, il n'en reste pas moins que ceux-ci luttent jour après jour pour changer le quotidien qui les engue, et leurs actes sont tout entiers tournés vers l'avenir, dans le fol espoir – vu leur état – de briser le destin qui leur est attaché.

¹⁸²³ Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, cité, p. 207.

¹⁸²⁴ Georges Poulet, *Mesure de l'instant*, [Chapitre 14 : « Julien Green », pp. 337-377], cité, p. 376.

¹⁸²⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 70.

personnage : comme Adrienne, qui se plie à ses tâches avec une régularité monacale malgré sa haine de celles-ci, Emily est tout autant aveuglée par son impuissance. Elle « doit » en effet accomplir ces rites, le verbe montrant bien l'incapacité du personnage à réfléchir à ce qui donne à sa vie le joug de l'ennui. Ne connaissant que cette existence, elle a pris le pli de son accomplissement et s'y résout avec toute la volonté obstinée d'un être qui n'a aucun but. De même, arrivant à Fontfroide, après un long trajet ennuyeux, Élisabeth y trouve une réponse à sa curiosité dévorante :

Élisabeth regardait autour d'elle. [...] De nouveau elle jeta les yeux de côté et d'autre ; à la lueur inquiète de la bougie, elle voyait danser sur la paroi l'ombre démesurée de M. Agnel. Il se tenait devant Élisabeth, attendant qu'eût pris fin l'espèce d'inventaire muet auquel se livrait la jeune fille, et suivait son regard de la cheminée à la chaise et de la chaise au coffre avec une expression qu'elle compara mentalement à celle d'un chien. Lorsqu'elle crut avoir tout vu, il lui désigna encore, d'une clef qu'il maniait depuis un instant, les poutres énormes du plafond, noires de fumée et de vieillesse, puis les grandes dalles irrégulières qui couvraient le sol, les unes grises et d'autres d'une blancheur d'ossements¹⁸²⁶.

« Regarder », « jeta les yeux », « voyait », « « son regard », « désigna » : le vocabulaire est parlant et montre bien que l'expérience de la fillette à Fontfroide est tout d'abord une expérience sensorielle. Son entrée dans la demeure rompt avec la monotonie à laquelle elle s'était habituée, et signe une rupture dans le cours de sa vie. Si elle était peu focalisée lors de son entrée chez les Lerat sur le décor (du moins celui-ci lui permettait de supporter son anxiété), signe de son besoin d'affection, elle adopte ici un regard dévorateur qui en dit long sur sa manière d'appréhender cette nouvelle étape de sa vie. Dès les premières descriptions de la fillette, nous l'avons vu, sont mis en valeur ses immenses yeux, son « étrange regard »¹⁸²⁷ capable de percer l'âme des gens et d'en deviner les plus sombres intentions. Aussi, elle est dotée d'une sensibilité et d'une clairvoyance qui la distinguent des autres personnages et qui découlent de sa perception du monde. Parce qu'elle passe outre les apparences, le monde illusoire de Fontfroide, et que son regard voit autre chose derrière les objets¹⁸²⁸, elle ne peut connaître l'ennui

¹⁸²⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 497-498.

¹⁸²⁷ *Ibid.*, p. 412.

¹⁸²⁸ Le passage où le narrateur la décrit plus en détail en est la preuve : « Les grands yeux d'un noir intense, presque liquide, contrastaient avec la chair mate et pâle du visage, et gardaient encore la gravité songeuse de l'enfance ; dès qu'un objet fixait leur attention, on eût dit qu'ils ne parvenaient pas à s'en détacher ou qu'ils se laissaient lentement fasciner par un spectacle invisible à tout autre regard que le leur ; dans ces moments-là, un léger strabisme leur donnait l'expression tendue qu'on remarque chez certaines bêtes de proie... » (*Ibid.*, p. 459). Élisabeth a cette capacité, qui met mal à l'aise ceux qu'elle rencontre, de se laisser happer par l'objet, non pas en ne saisissant que sa fonction première, mais en voyant l'objet d'une rupture entre le monde de l'ici bas et celui de l'au-delà. Le visible n'existe pas à ses yeux, c'est l'invisible qui attire son attention et l'on comprend par là même combien elle est ainsi épargnée par l'ennui.

écrasant qui caractérise les autres personnages. En effet, « la distance entre nous et les choses, intervalles des artifices, est remplie d'ennui. Cette distance est néant, mutisme du cœur mais bourdonnement incessant des pensées, autisme des émotions, manquement d'âme »¹⁸²⁹. En abolissant cette distance, Élisabeth fait du regard non pas un regard possessif, dévorant comme il l'est lorsqu'elle regarde le rémouleur ou s'approprie le corps offert de Serge, mais un regard qui perce le secret des choses, dans la lignée du mouvement d'évasion qui la caractérise. Par contre, les personnages qui surveillent autrui sont eux, soumis à l'ennui car ils font des êtres qui les entourent des objets, et donc ne donnent aucun sens à leur vie, aucune possibilité de se détacher de la réalité enlisante. Tel est le cas d'Antoine, Germaine, M. Agnel ou tous les personnages secondaires qui assument la fonction de parents, dans le sens large du terme. Puisqu'il est reconnu suspect, désireux de ne pas s'intégrer dans le cercle étrié des dominateurs, le protagoniste greenien est tenu sous une surveillance constante qui le dépossède de toute intimité et de toute essence qui lui est propre. Leur regard reflète leur soupçon de faute, accroissant un sentiment de culpabilité déjà présent chez le personnage et contribuant ainsi à l'isoler, le tenir comme objet et non sujet de son existence. On en arrive ainsi à une des causes de l'ennui : l'inaction, l'oisiveté de ces personnages qui, sans travail valable, sans réelle occupation, cherchent à combler un temps vide qui s'écoule avec la lenteur caractéristique que lui fait prendre l'ennui. En reportant leur attention sur autrui, ils tentent de donner un sens à leur existence, à lui donner une utilité qu'elle n'a pas, signe du néant inscrit en eux.

Par ailleurs, dans une réalité fuyante, l'être ennuyé cherche à posséder ce qu'il ne peut avoir. Tel est le cas d'Adrienne, dont la contemplation avide de la maison du docteur lui donne un instant la sensation d'une certaine familiarité avec ce dernier. Lors de ses sorties vespérales, son unique satisfaction est de regarder la villa : « Devant elle, à quelques mètres, elle pouvait voir, au coin de la rue, un grand pavillon carré, dont le toit se perdait dans l'obscurité, mais dont les murs crépis à la chaux semblaient projeter autour d'eux une sorte de lueur. Deux taches noires, l'une au-dessus de l'autre, indiquaient les fenêtres aux volets fermés »¹⁸³⁰. Le repli sur soi du médecin passe à travers la contemplation de la maison. En effet, la jeune fille note les volets fermés, la position de la maison à un coin de rue, isolée, et le retrait d'une partie de la villa dans l'ombre. Si la jeune fille court vers elle, c'est parce que, comme l'écrit Édith Perry, « ce pavillon devient pour la jeune fille un symbole de vie, et l'on est tenté d'ajouter de vie nouvelle, alors que

¹⁸²⁹ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 103.

¹⁸³⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 295.

la villa des Charmes est un espace léthal »¹⁸³¹. C'est en tout cas ce que suggère la lumière blanche, qui semble appeler Adrienne, couleur initiatrice et couleur de révélation¹⁸³². Plus qu'un antonyme de sa propre villa, la maison du docteur est une toile blanche sur laquelle elle projette ses maux, son besoin d'affection ainsi que son désir de bonheur. Si elle la regarde intensément, c'est parce qu'elle cherche à capter tout ce que sa propre maison ne peut lui offrir. Sanctuaire du passé, cette dernière s'oppose au réservoir d'un bonheur prochain et accessible qu'est la villa du docteur. Aussi, regardant encore une fois la villa du docteur, Adrienne a un comportement qui en dit long sur son désir de posséder celui-ci :

Elle se pencha par la fenêtre et aperçut le toit du pavillon et le coin d'un volet. Ne la connaissait-elle pas, cette maison ? Ne l'avait-elle jamais remarquée ? Il lui sembla que ce petit bâtiment dont elle n'apercevait qu'un angle venait de surgir là, au coin de cette rue, comme le palais des contes arabes, et elle s'en rassasia la vue. Elle considéra la tête légère d'un jeune arbre qui tremblait entre les cheminées de briques roses, et le dessin régulier du parement de pierres sombres¹⁸³³.

Se sauvant dans sa chambre pour cacher son émotion, comme elle courrait dans les jupes maternelles pour lui raconter son émoi, la jeune fille a le comportement typique de l'être ennuyé, qui, plutôt que chercher le contact humain, le fuit et reporte son attention, dans un transfert indubitable, sur un objet qui ne représente aucune menace et qui sera le support de son désir. Le regard permet alors de posséder l'insaisissable, avec une avidité dont le verbe « se rassasier » est l'image. Les pronoms démonstratifs, « cette », « ce », et « cette » donnent l'impression d'une familiarité entre le voisin et Adrienne, en indiquant leur proximité, et en effet, par ce regard dévorant, Adrienne s'approprie la villa, émerveillée de la vue qui s'offre à elle et des promesses qu'elle comporte. Excitant sa convoitise, la vue de la maison du docteur devient dès lors la seule raison de vivre de la jeune fille et elle découvre très vite le potentiel de la chambre de sa sœur :

... [elle] se dirigea vers la fenêtre ouverte. Et là, encore une fois, elle se pencha, avidement. La rue s'étendait à ses yeux sur toute sa longueur ; il n'y avait rien pour gêner la vue, comme au premier étage, et elle pouvait plonger librement dans le jardin de la villa Louise, mais ce n'était pas ce qui l'intéressait. Elle examinait le pavillon blanc. Comme elle le voyait bien, depuis le faite jusqu'au petit soupirail de la cave ! Les deux fenêtres en

¹⁸³¹ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 521.

¹⁸³² Édith Perry explique que le baptême était, aux premiers temps du christianisme, appelé « Illumination », moment où le jeune chrétien renaît. De plus, étant la couleur de la pureté, la blancheur « renvoie au temps d'avant la faute, au paradis perdu ou à l'enfance » (*Ibid.*, p. 521). Cela se confirme en effet par l'attitude d'Adrienne, dont nous avons évoqué la perte originelle la précipitant dans son ennui, qui explique son attachement excessif pour le docteur.

¹⁸³³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 302-303.

étaient ouvertes. Elle crut distinguer un tapis rouge et un pan de meuble, un secrétaire peut-être¹⁸³⁴.

L'attitude de la jeune fille est l'image de sa sensualité latente¹⁸³⁵. Outre la symbolique évidente de sa position penchée à travers la fenêtre, le vocabulaire associe sensualité et simple regard : « avidement », « s'étendait » ou « plonger librement » évoquent une jeune fille tout à la satisfaction de ses désirs et sont directement liés à la vue (« à ses yeux », « la vue », « examinait », « voyait » et « distinguer ») puisqu'ils sont le résultat de celle-ci. De même peu après, la jeune fille est comme envoûtée :

Quelque chose la poussait irrésistiblement vers la fenêtre que l'on avait dépouillée de ses rideaux. [...] Comme autrefois elle agrippa de ses poings le bord de la gouttière et se pencha en avant le plus possible pour voir le pavillon. C'était pour cela qu'elle était venue, elle s'en rendait compte et se sentit subitement transportée à l'idée de goûter cette joie qu'elle s'était interdite pendant des semaines. Avec une sorte d'avidité elle regarda. Le soleil frappait le toit qui renvoyait la lumière avec un éclat aveuglant. Elle vit cela d'abord, puis son regard s'abaissa et chercha la fenêtre qui était ouverte comme d'habitude. Adrienne eut l'impression qu'elle été ramenée un mois en arrière. Elle fut presque choquée de voir à quel point les choses avaient peu changé, comme si elle se fût attendue à un spectacle différent ; et aussitôt elle reconnut en elle la langueur qu'elle éprouvait il y avait un mois, à cette même place, cette espèce de ralentissement de la vie dans son être. Ses poignets lui faisaient mal¹⁸³⁶.

Épisode important où Adrienne s'apprête à voir ses espoirs détruits par l'apparition d'un petit-garçon, la narration met en évidence la valeur du regard. Dans un premier temps, ce regard est l'expression de la sensualité : la jeune fille est irrésistiblement attirée, envoûtée par la fenêtre, et est l'objet de son amour. C'est encore une fois « avec avidité » qu'elle se penche, tout comme elle y met tout son cœur, cherchant à se pencher le plus possible. Un bonheur intense, à la limite de l'extase, la reprend : elle est « transportée » et savoure à l'avance une « joie » qui n'est que plus intense après l'arrêt momentané de ces observations. Et pourtant, croyant succomber au bonheur, elle est aveuglée, physiquement et psychologiquement, par son amour, comme le suggère la lumière aveuglante du soleil. Cet aveuglement est ressenti tel quel par la jeune fille, et ouvre une seconde étape dans son observation, la prise de conscience de l'impossibilité de tout bonheur et du figement

¹⁸³⁴ *Ibid.*, p. 303.

¹⁸³⁵ Édith Perry écrit en effet que « les personnages s'approprient grâce à un regard souvent qualifié de « dévorant » le corps de l'autre et deviennent ainsi des voyeurs » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 164). Parce que l'objet du désir est souvent inaccessible, le regard prend le relai des rêves de possession des personnages, et leur permet un instant de supporter leur impuissance. Aussi, il apparaît que le regard a la même valeur que l'acte lui-même, parce que « la faute qui consiste à voir laisse les mêmes stigmates sur le visage que la faute sexuelle » (*Ibid.*, p. 166), d'où la présence récurrente des personnages aux yeux cernés, stigmates confirmant leur incapacité de passer à l'acte.

¹⁸³⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 409-410.

inexorable dont est prise sa vie. Après l'aveuglement du soleil, le choc l'agite face à son impuissance : « elle était ramenée un mois en arrière » dit bien le caractère impuissant, désarmé, d'un personnage qui ne parvient pas à avancer, qui reste empêtré dans son passé. La vue permet bel et bien la révélation de l'aboulie du personnage, et est directement liée à l'ennui puisqu'elle est le sens par lequel passe son asthénie. C'est en effet sa faiblesse, le ralentissement de tout mouvement vital, et sa difficulté de réalisation que son emploi exacerbé du regard met en valeur. Pour Louise, en revanche, le regard – s'il est indubitablement lié au désir – met en évidence son emprisonnement au monde de l'avoir des êtres qui l'entourent et lui imposent cette vision de l'existence ainsi qu'un trouble grandissant à l'égard de la chair :

Elle voulait seulement jeter un coup d'œil dans la rue. [...] Une seconde lui suffit pour tout voir avec une netteté hallucinante : les deux ouvriers, l'un debout et l'autre à genoux et c'était sur celui-là que son regard s'immobilisa. Ses entrailles se serrèrent. Jamais elle n'avait connu la souffrance, elle se sentit brusquement envahir par une tristesse indescriptible. Une fois ou deux, elle ferma les yeux et les rouvrit plus grands¹⁸³⁷.

Comme Adrienne ou Élisabeth, la jeune fille ne résiste pas à l'envie de regarder à travers une fenêtre, promesse d'un trouble sensuel qui est aussi bref qu'intense. Sa faim charnelle ne peut plus être retenue, malgré l'atmosphère enfantine dans laquelle sa tante et son oncle la cantonnent, et est en quelque sorte facilitée par le milieu vicieux dans lequel elle évolue. Le trouble est une véritable soif, une avidité qui détonne avec l'image de la fillette innocente, et dont l'auteur utilise la même expression pour caractériser celle de Brochard¹⁸³⁸ et celle de Louise, pour signaler que personne ne peut échapper à la sensualité. Sa réaction qui ne fait que provoquer le dépit de ses proches qui ne la veulent que pure, mais elle ne peut le rester dans un monde où le danger la guette. Son bonheur intense auquel succède une tristesse prenante, rappelle les mêmes mouvements – que nous avons cités précédemment – chez l'auteur¹⁸³⁹ et qui se notent aussi chez nombre de

¹⁸³⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 311.

¹⁸³⁸ Il a « les entrailles serrées par la faim » (*Ibid.*, p. 331) face à des fillettes qui excitent son désir. Face à ces mêmes termes, Michèle Raclot écrit que « la faim charnelle n'épargne aucun des personnages de Green » (Michèle Raclot, « Méditations sur les pans d'ombre du *Mauvais Lieu* », in *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 84).

¹⁸³⁹ Ces réactions sont fréquentes et rythment le *Journal*, deux citations suffiront pour les illustrer : « Hier après-midi, vers quatre heures, au plus fort d'une inquiétude qui durait depuis dix jours, j'ai senti tout à coup la présence indescriptible du bonheur » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 268, phrase qui apparaît dans les autres éditions du texte et qui est rapportée dans les notes, p. 1557) ou bien le 30 avril 1935 : « Ce matin, à quatre heures, je me suis réveillé dans un état d'angoisse très pénible [...] Tout à coup ma tristesse est tombée. J'ai eu l'impression que se levait le jour. Ces passages brusques de la mélancolie à la joie sont parmi les traits de mon caractère celui qui m'intrigue le plus, celui dont je m'accommode le moins » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, p. 369). Le bonheur semble impossible sans que l'être n'ait

personnages. La fillette ressent la même faim charnelle devant Serge, elle éprouve un « vertige » et une « faim »¹⁸⁴⁰ pour la chair, une chair qui corrompt tous les personnages de ce mauvais lieu, même Louise car il l'éloigne de son essence mystique. Aussi, le regard sert de canal au vertige de la chair¹⁸⁴¹, ne canalisant en rien le désir, mais permettant une réalisation qui ne serait pas possible autrement. Brochard profite ainsi impunément des fillettes qui s'offrent à sa vue¹⁸⁴², mais tout comme les autres personnages ennuyés, souffre d'une impossibilité de réalisation de ses désirs : « Tapi dans un coin de sa fenêtre, il regardait passer le monde, guettant les rarissimes apparitions de « merveilles » en jupe courte, et soupirait de tristesse en songeant à la petite jupe écossaise où dansaient deux jambes parfaites »¹⁸⁴³. Son fort sens de culpabilité transparait ici. En effet, même en sécurité chez lui, il n'en est pas moins « tapi », craignant d'être dévoilé dans son abandon à ses vices, pourtant bien moindres puisqu'il n'y a aucun passage à l'acte. Nous avons déjà mis en valeur l'ennui profond de Brochard, qui a toutes les attitudes de l'être ennuyé – entre léthargie gémissante, sentiment d'un bonheur irréalisable, agitation et renoncement

éprouvé une tristesse anéantissante qui permet de « découvrir en soi, au fond de sa misère intérieure, un étranger avide de bonheur et qui s'empare de celui-ci comme s'il lui était dû » (Georges Poulet, *Mesure de l'instant*, cité, p. 342).

¹⁸⁴⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 557-558.

¹⁸⁴¹ Julien Green n'écrit-il pas : « Être regardé, c'était être touché des yeux » ? (Julien Green, *Autobiographie, Mille chemins ouverts*, cité, pp. 877-1040, p. 960). Sa mère lui ayant martelé que le corps était le temple du Saint-Esprit, sa conception au regard et au toucher est liée au péché. Le regarder ou le toucher était lui enlever la pureté dont il se savait pourvu. Par ailleurs, souvenons-nous que le désir pour la chair est apparu dès son observation de tableaux tels *Les Porteurs de mauvaises nouvelles* ou les visites au musée avec sa mère, faisant du regard le premier canal du désir de la sexualité.

¹⁸⁴² Pour lui aussi cette attitude est récurrente. Il est souvent capturé derrière sa fenêtre, à l'affût d'une « paire de jambes » sur laquelle projeter son désir de Louise. « Il s'installa dans un fauteuil près de la fenêtre, une fois de plus, et guetta. Le jour tombait et les passants se faisaient rares, mais pouvait-il être sûr qu'une fillette ne surgirait pas soudain ? » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 440). Cette posture lui permet certes de satisfaire ses désirs, mais aussi de palier à leur manque de réalisation, dès qu'une déception survient, avec toute la fureur du désir avorté : « Avec un gémissement d'exaspération, il se jeta dans le fauteuil près de la fenêtre et se remit à guetter. Peut-être Louise elle-même paraîtrait-elle subitement dans sa petite jupe écossaise. C'était presque impossible, mais seulement presque impossible : là se logeait un minuscule espoir. Quand au *Nid d'amour*, il aimait mieux ne pas y penser. À certains moments, cela le dégoûtait. À d'autres, il en avait une envie monstrueuse, mais cela coûtait cher » (*Ibid.*, p. 441). Le regard exprime le désir aussi bien qu'il en est le support pour ces inadaptés et impuissants que sont les ennuyés. Jean aussi, dans *Le Malfaiteur*, se sert du regard pour pallier une réalisation impossible. Sur la plage en Scandinavie, il observe « des jeunes gens étendus [qui] sommeillaient dans la lumière triomphante », dans « une beauté sans défaut ». Jean connaît alors « l'enivrement que peut produire le spectacle d'un beau visage » et qui dit « la force d'un désir multiple, innombrable » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 314-315). S'il ne cédait pas à ses pulsions au lycée, essayant « d'obtenir de [lui] de ne pas diriger la vue » (*Ibid.*, p. 315) du côté d'un compagnon, il s'adonne au plaisir de regarder tout en ayant une culpabilité indéniable, alors même qu'il ne fait que regarder. Pensons par exemple à l'épisode dans la gare et aux jeux de regards : Jean contemple un bel ouvrier endormi, alors que le regarde un policier qu'il ne reconnaît tel que grâce à son uniforme, et c'est par le regard de ce dernier « qui ne perdait pas un seul de [s]es regards » (*Ibid.*, p. 329) que Jean se sent encore plus coupable et en danger. Le regard devient alors synonyme de péché, parce que ses pulsions ne sont acceptées ni par lui-même, ni par la société, et que sa culpabilité est accrue parce qu'il « fait le mal » en trompant ses proches sur son identité sexuelle.

¹⁸⁴³ *Ibid.*, p. 439.

et enlissement dans l'inaction – le regard qui lui sert de réalisation donne bien à voir l'impuissance congénitale du personnage. Le regard est le point de départ de l'évocation mentale de Louise et est donc le prétexte à une réalisation avortée. Aussi Brochard se rend-il « parfois, mais pas trop souvent »¹⁸⁴⁴, nous signale le narrateur avec ironie, au coin d'une rue où il admire les fillettes sortant d'un lycée, mais n'agit pas car « d'une part elles étaient toutes accompagnées d'une mère ou d'une bonne, de l'autre il y avait un sergent de ville toujours en faction à cet endroit, et rien qu'à le voir Brochard se sentait coupable »¹⁸⁴⁵. La mauvaise foi probante du personnage, qui craint d'agir parce qu'il n'assume pas son vice, est le terrain fertile à son impuissance, qui le rend encore plus méprisable et pathétique car il ne met pas en œuvre ses désirs sous prétexte de circonstances extérieures, alors qu'il est à l'origine même de son incapacité d'agir.

En outre, le personnage s'abîme dans un monde qui semble irréel et qui sert de support à son désir de l'ailleurs. Tel est le cas de Louise et de Marthe Réau, qui se reconnaît en la fillette. Découvrant sa chambre pour la première fois, Louise est fascinée tant par la pièce que par la vue féérique et irréelle que lui offre la fenêtre et qui semble prolonger le décor de sa chambre : « Cette pièce, peinte en vert d'eau et meublée avec goût, donnait sur le parc, laissant voir au-delà des bois un lac où se reflétait le ciel encore éclairé par les dernières lueurs du crépuscule. [...] Sans doute Marthe Réau était-elle aussi portée à la rêverie que Louise, car toutes deux restèrent muettes pendant quelques minutes devant ce paysage au charme un peu mélancolique »¹⁸⁴⁶. Dans ce passage se note une structure en miroir qui indique l'harmonie des êtres mais aussi du décor, bien que celui-ci cache des vices indéniables. En effet, Louise répond à Marthe, tant par sa beauté, par la fascination qu'elle exerce ou a exercée par le passé, l'extérieur répond à l'intérieur par la féerie du décor, et enfin le ciel répond à la terre par les reflets qui forment une bulle protectrice autour de deux êtres ayant conservé leur part d'innocence dans les remparts d'un mauvais lieu. Leur connivence s'exprime par le regard qu'elles portent sur le monde et leur prédisposition à la rêverie :

Par les grands carreaux rectangulaires, elles virent une étoile qui luisait dans le ciel assombri et pendant un instant elles la contemplèrent sans rien dire. À l'horizon, les bois formaient une masse noire aux contours inégaux. « Un jour nous nous promènerons sous les arbres, dit enfin Mlle Réau. Je pense que vous aimez la nature comme moi »¹⁸⁴⁷

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*.

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*.

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 423.

¹⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 428.

Ce qui est intéressant dans cet extrait est l'annonce de la disparition du personnage dans la nature, cette dernière offrant une protection probante contre le monde. En effet, la grande fenêtre par laquelle elles regardent sert de toile sur laquelle elles projettent leur désir d'ailleurs. La profondeur des bois, « la masse noire » et touffue qu'ils créent laissent entendre qu'ils sont tout indiqués pour la fuite de la fillette, lui permettant de disparaître comme la neige le lui permettra. Si à la noirceur du bois elle préfère la virginité de la neige, il n'en reste pas moins que sa fuite est une réaction de rejet du décor et des êtres viciés qui l'entourent. Le regard qu'elle jette sur la nature dénote son désir de fuite, d'abîme, comme l'indique son attitude dès la chute de la neige : « Louise se tenait devant la fenêtre du petit salon, à côté de Mlle Réau et toutes deux regardaient, comme s'il se fût agi d'un prodige, les grandes étendues immaculées au-delà de l'étang qui restait noir »¹⁸⁴⁸. D'une part, la phrase met en valeur la capacité des deux personnages à voir avec d'autres yeux, comme le suggère le nom « prodige », d'autre part elle illustre leur désir de retrait du monde, par l'observation, dans laquelle elles se perdent, de l'immensité sous leurs yeux, symbole de l'ailleurs vers lequel elles aspirent. Par leur attitude détachée des choses terrestres, les personnages sont épargnés par l'ennui, qui englobe leurs proches parce que ceux-ci sont empêtrés dans la matérialité. Parce que leur regard n'est pas un regard possessif, mais un regard réflexif, qui trouve des résonnances au décor en elles-mêmes¹⁸⁴⁹, qui voit en lui un point de départ et non un produit fini apte à se transformer¹⁸⁵⁰, elles sont à même de s'en évader, de se détacher du monde de l'ici bas. Dans l'immensité, elles ne voient pas une extension de temps infini, à l'instar du soldat blessé de « Le goût du

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 459.

¹⁸⁴⁹ Annette Tamuly écrit en effet que « l'avidité de posséder le sensible est telle que le sensible n'y suffit point. Ainsi voit-on le regard poursuivre inlassablement le visible pour le saisir dans sa pureté » (Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 76). Cela est particulièrement vrai pour la contemplation d'un corps, mais aussi pour tout objet de la contemplation. Les personnages qui parviennent à les saisir dans leur capacité à évoquer plus que leur fonction et à se détourner du désir de possession évitent de se laisser enfermer dans la matérialité de l'ennui.

¹⁸⁵⁰ Tel est le sens d'une réflexion de Julien Green le 5 janvier 1954 : « Je lui dis [...] que le monde est peut-être encore plus beau que nous ne le supposons, et je lui parle des cailloux que j'ai vus jadis exposés dans une vitrine, en Amérique, cailloux quelconques ramassés sur une route, mais éclairés par une lumière dite fluorescente, et chaque caillou devenait une pierre précieuse, un gros saphir, un rubis, un énorme diamant. Toute la création était peut-être ainsi avant la chute » (Julien Green, *Journal, Le Miroir intérieur*, cité, p. 1323). Le monde sensible est en effet pour l'auteur immanent à l'homme. Il a le pouvoir de voir le monde sensible car il est présent derrière l'aspect illusoire des choses. Le secret est de conserver un regard d'enfant sur le monde, c'est-à-dire de le voir comme si c'était la première fois. Voilà pourquoi certains enfants dans l'œuvre greenienne acquièrent une fonction différente des autres personnages, grâce à leur capacité quelque peu clairvoyante de percevoir le monde. C'est alors que « au lieu de se refermer sur elle-même, d'aboutir à la fin pour laquelle elle avait été désignée, la forme s'ouvre sur autre chose, devient le support et comme le piédestal d'une autre forme, celle-là inconnue », écrit Georges Poulet (*Mesure de l'instant*, cité, p. 370). C'est ce qu'il appelle l'inachèvement dans l'achèvement, c'est-à-dire la capacité d'un objet ou d'un paysage d'être transfiguré et de quitter sa forme première (la scène du chantier dans *Léviathan* en est l'exemple le plus probant).

néant »¹⁸⁵¹ pour qui le temps provoque la captivité de l'être, mais le chemin qui conduit hors du monde et qui leur donne accès à l'infini.

De même, par le regard passe la scène que nous avons évoquée, celle du « premier regard ». S'il est l'instrument par lequel passe l'amour du protagoniste, il est également l'indice du peu de réalisation personnelle du personnage. En effet, celui-ci demeure un spectateur et ne parvient pas à être acteur. Tel est le cas pour la première rencontre d'Adrienne avec le docteur, où ses gestes sont l'indice de sa position en retrait, induite par l'ennui, qui, rappelons-le, est une perte d'investissement de la part du sujet. Adrienne est de « ces âmes qui se replient sur elles-mêmes et repoussent le monde »¹⁸⁵², d'où son manque d'investissement :

Tout à coup, elle aperçut une voiture qui venait de la ville et s'avavançait dans sa direction. [...] Et sans qu'elle sût pourquoi, le spectacle de cette voiture qui se dirigeait vers elle lui parut intéressant, et elle s'arrêta dans l'herbe, un peu en arrière de la route, pour bien voir. Bientôt elle distingua la personne qui se trouvait dans la voiture et reconnut le docteur Maurecourt qui s'était établi à La-Tour-l'Évêque depuis quelques mois. [...] La voiture passa tout près d'Adrienne. Peut-être le docteur eut-il conscience du regard aigu que lui lançait la jeune fille¹⁸⁵³.

La narration de la scène suggère toujours une relation entre la jeune fille et la voiture, mais jamais de contact. Il suffit de relever le vocabulaire pour s'en rendre compte : « sa direction », « vers elle », « tout près » indiquent tous la mobilité évidente du docteur, qui s'oppose au caractère statique d'Adrienne. De plus, tandis que la voiture se dirige vers elle, elle se met en retrait de la route, privilégiant par là-même sa position privilégiée de spectatrice, et cette attitude est courante chez l'être ennuyé¹⁸⁵⁴. Le lecteur

¹⁸⁵¹ « Et le Temps m'engloutit minute par minute / Comme la neige immense un corps pris de roideur » (Charles Baudelaire, « Le goût du néant », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 76).

¹⁸⁵² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 300.

¹⁸⁵³ *Ibid.*, pp. 300-301.

¹⁸⁵⁴ Ne serait-ce que pour rester dans la même œuvre, pensons aux épisodes « à la fenêtre », où Adrienne cherche avidement le moindre mouvement dans sa rue et se retire vite dès qu'apparaît quelqu'un, ou aux promenades vespérales où elle reste dans l'ombre et se cache aux moindres bruits. Enfin, c'est aussi à travers les sensations que la jeune fille « vit » son amour pour le docteur. En effet, lorsqu'une voiture la renvoie au moment de la rencontre, outre l'odorat dont nous avons parlé, c'est la vue qui lui permet de telles réminiscences : « Une sorte d'éblouissement lui fit écarquiller les yeux. Cette voiture qu'elle regardait depuis quelques secondes, elle la connaissait. Elle avait déjà vu ces roues peintes en jaune et cette banquette de drap bleu déteint. Et sa mémoire la reporta brusquement à plus d'un mois en arrière [...]. Une voiture passait tout près d'elle ; dans cette voiture un homme lisait et, relevant les yeux, lui jetait un regard à la fois profond et distrait : c'était Maurecourt. [...] Elle s'assit sur le rebord de la fenêtre, mais ne put détacher la vue de ce véhicule qui lui rappelait d'une façon si pénible et presque ironique l'instant mystérieux où elle avait pressenti que sa vie allait changer » (*Ibid.*, pp. 338-339). L'éblouissement rappelant le coup de foudre d'Adrienne, qui s'apparente plutôt à un « aveuglement », comme l'analyse Édith Perry (*Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 387) s'accompagne donc d'un flash qui réveille chez elle les sensations ressenties lors du premier regard du docteur, qui révèle en effet l'éblouissement de la jeune fille puisqu'il ne montre aucun intérêt particulier pour celle-ci. Par le regard

est ainsi dès le début averti de sa propension au repli sur soi, de sa peur de l'action qui est une « réaction de l'échec »¹⁸⁵⁵. De même lorsqu'elle pense le voir alors qu'elle se penche encore une fois à travers la fenêtre :

... elle vit un homme sur le trottoir d'en face. [...] Il marchait vite. Elle le suivit un instant d'un œil distrait. [...] Puis elle le vit s'arrêter à une porte qu'il ouvrit. Adrienne porta la main à sa bouche pour étouffer un cri : c'était Maurecourt. La semaine qui s'écoula ensuite fut pénible. On eût dit que le coup d'œil que cet homme lui avait lancé sur le bord de la route l'avait fascinée. Il fallait qu'elle le revît. Il lui semblait qu'il eût suffi qu'une fois encore il passât devant la maison à l'heure où elle se trouverait à la fenêtre. Après cela elle serait tranquille¹⁸⁵⁶.

Si le lecteur a la confirmation de l'aveuglement de la jeune fille, qui ne voit pas combien l'homme sur lequel elle projette ses désirs lui est peu adapté – en témoignent sa timidité, son apparence âgée, et son attitude peu liante – Adrienne, elle, est bel et bien « fascinée », charmée, ensorcelée, et qu'est-ce qu'une fascination si ce n'est une incapacité momentanée d'agir sous l'effet d'une attraction puissante et irrésistible ? Par le regard l'adolescente ennuyée cherche à saisir ce qui est par définition fuyant, mais se contente du seul regard, et non pas de l'action. En effet, peu lui chaud finalement d'agir, d'entrer en contact avec lui parce qu'elle n'agit jamais, sa vie étant prise dans l'immobilité, et lorsqu'elle agit ses actes sont de cuisants échecs parce qu'ils sont irréfléchis. Telle est la raison pour laquelle observer une simple lumière allumée ou bien s'éteindre est un gage de bonheur pour elle :

... elle retrouva son poste au coin des deux rues dès qu'il fut possible de sortir sans éveiller l'attention. Devant cette petite maison blanche et sa fenêtre allumée, elle se sentait heureuse. « Il est là, pensait-elle, je le sais. » Et d'une façon inexplicable, cette certitude était pour elle comme un gage qu'on lui aurait donné, une promesse que Maurecourt lui-même lui aurait faite¹⁸⁵⁷.

qu'elle attache à la contemplation de cette voiture est indiquée la fixation qu'elle opère sur la personne du docteur et tout ce qui touche de près ou de loin à lui. De plus, c'est aussi ainsi que lui apparaît la conscience d'une part de la tristesse supplémentaire que cet amour lui apporte, d'autre part de l'impossible bonheur auquel elle est vouée. Mais son aveuglement est aussi une des caractéristiques de l'ennui. L'ennuyé, par son inadaptation au monde, est aveugle, dans le sens où il ne sait agir, il ne sait quand et comment agir et il ne comprend pas les signes qui se placent sur son chemin. Aussi, la métaphore de l'aveuglement est-elle récurrente. Monsieur Mesurat est presbyte et est fou de rage de découvrir que ses filles ont agi derrière son dos, Emily ne parvient pas à fixer son attention sur son ouvrage, cousant mal parce qu'elle l'accomplit sans grande envie, pour combler un temps vide, ou encore Berthe Lerat doit porter des lunettes qui ne font qu'un peu plus l'enlaidir tout comme son père, myope, qui ignore combien sa vie peut être médiocre. C'est en effet l'analyse que livre Édith Perry : « Ils ignorent que le temps fuit, ils ne s'interrogent pas sur le sens de vie, ils ne voient pas le vide qui est en eux car ils sont devenus des mécaniques accomplissant chaque jour les mêmes gestes routiniers » (*Ibid.*, p. 494).

¹⁸⁵⁵ René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, p.

47.

¹⁸⁵⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 304-305.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 305.

Par cette lumière, la jeune fille croit que le docteur lui envoie un signal, lui signale sa présence et donc sa disponibilité. L'érotomanie¹⁸⁵⁸ d'Adrienne, projetée sur le docteur, se satisfait de petits signes qu'elle transforme en signaux que l'objet aimé lui envoie. Dans la phase d'espoir, Adrienne en vient à ne passer ses journées que derrière ses fenêtres, connaissant tout des habitudes de la villa blanche :

Instinctivement elle tournait les yeux à gauche, vers le pavillon blanc dont on rapprochait les volets dès huit heures du matin, et qui ne se rouvraient qu'à six heures du soir, quand l'air se rafraîchissait un peu. Ce moment, Adrienne le connaissait bien ; elle en guettait l'approche avec une inquiétude dont elle n'aurait su dire si c'était pour elle un plaisir ou une souffrance. [...] à partir de cinq heures et demie elle ne tenait plus en place et à six heures moins le quart montait doucement à la chambre du deuxième où Germaine ne venait pas avant la nuit, et se postait à la fenêtre. [...] Elle attendait ainsi de longues minutes [...]. Quelquefois, n'en pouvant plus de regarder et d'écouter, il lui prenait une envie soudaine de pousser des cris¹⁸⁵⁹.

Outre l'obsession pour le docteur, qui se note à travers le champ lexical du regard (« tournait les yeux », « regardait » et plus loin « elle voyait »¹⁸⁶⁰, « distinguait »¹⁸⁶¹), cette obsession s'accompagne d'une véritable douleur psychologique et physique. En effet, « inquiétude », « un plaisir ou une souffrance », « n'en pouvant plus », « cris » indiquent tous combien l'attente de l'objet d'amour est douloureuse, ressemblant à « un

¹⁸⁵⁸ Trouble délirant dans lequel le sujet est persuadé d'être aimé par une personne inaccessible, l'érotomanie (aussi appelée « délire érotique » ou « mélancolie amoureuse ») est généralement une maladie féminine. Les causes n'en sont pas clairement définies. Si les premières analyses (d'Étienne Esquirol dans *Des maladies mentales : considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* ou bien de Gaëtan Gatian de Clérambault dans *L'érotomanie*) mettaient sur le compte d'une imagination débordante, d'une lecture trop assidue de romans d'amour, de l'attrait pour les plaisirs, de l'oisiveté et d'une éducation vicieuse, les analyses modernes mettent en lumière le manque affectif subi durant l'enfance, en particulier maternel. Elle suit quatre étapes : l'espoir, le dépit, la rancune et l'agression, étapes toutes présentes dans *Adrienne Mesurat*. En effet, le seul regard que lui jette le docteur transfigure son existence, lui donne l'espoir d'une vie nouvelle et heureuse. Elle voit de nombreuses preuves de cet amour, ou du moins de sa réalisation par la simple observation de fenêtres éclairées ou venant de s'éteindre. « Dans une deuxième phase, [elle] se décide à déclarer à son tour son amour par des messages divers » (André Manus, *Psychoses et névroses de l'adulte*, Paris, PUF, 2007, coll. « Que sais-je ? », 127 pages, p. 115). Face au silence de l'objet aimé, l'amour se renforce, parce que le sujet est convaincu que l'objet de son amour veut garder secret son amour. Malgré les visites de Marie Maurecourt, Adrienne demeure convaincue que son amour est possible. Contemporainement, elle voit un petit garçon chez Maurecourt, qui lui fait prendre conscience que ce dernier a une vie, et ce dépit s'accompagne d'une rancune de plus en plus présente face à cet homme responsable de sa tristesse et qui ne s'en rend pas compte. Enfin, Adrienne atteint la dernière phase, celle de l'agression. Nous verrons que dans le parricide s'effectue un transfert où la jeune fille tue l'objet de désir qui la rend malheureuse (voir notre article, « La nuit et l'ennui dans *Adrienne Mesurat* », in *Études greeniennes*, Julien Green et la nuit, cité, pp. 25 à 33).

¹⁸⁵⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 306-307.

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 307.

¹⁸⁶¹ *Ibid.*...

malaise »¹⁸⁶². Sa curiosité et son attente satisfaites, Adrienne en retire des sensations contrastées :

Le sang montait à son visage et bourdonnait dans ses oreilles. Tout le poids de son corps se portait sur son poignet. Elle avait l'impression singulière qu'elle était sur le point de s'élancer dans le vide, vers cette pièce qui lui paraissait si près tout à coup. Elle se redressait enfin, le poignet meurtri, et, revenant dans la chambre, elle se laissait retomber tout étourdie dans un fauteuil¹⁸⁶³.

Expressions d'un désir jamais satisfait malgré sa volonté, ces sensations physiques accompagnent inexorablement l'observation du pavillon blanc, comme si l'amour pour le docteur et la tentative d'abolir les distances avec autrui n'allaient pas sans certains stigmates physiques, c'est en tout cas ce que suggère l'association de la posture d'Adrienne, qui a l'impression de s'élancer vers la villa et des sensations désagréables qui en découlent. En effet, l'attitude de cette dernière donne l'impression que le regard est en quelque sorte un substitut au contact avec ses proches. C'est avec tristesse qu'elle contemple le départ de Léontine, « cette vue lui serr[e] le cœur »¹⁸⁶⁴ parce qu'il est l'illustration parlante de la solitude qui lui est attachée. Puisque les personnages ne sont pas réfléchis, ce n'est que par les sensations qu'ils ont l'image du mur qu'ils érigent autour d'eux-mêmes. Aussi, alors même qu'elle tente d'intégrer la mort de son père, elle reporte son attention sur le docteur, acte qui lui permet de prendre conscience que son amour ne la mène à rien :

De la place qu'elle occupait, elle voyait le pavillon blanc, et elle s'abandonna à la contemplation d'un pan de mur et d'un coin de toit avec la joie lasse et triste d'une personne qui est tentée longtemps et cède. Derrière ce mur vivait un homme qui, d'une parole, pouvait la rendre heureuse pour toujours. Elle refit mentalement son portrait¹⁸⁶⁵.

Adrienne n'est en effet plus amenée à se pencher avidement à travers la fenêtre pour se délecter de la vision de la villa blanche. C'est maintenant avec toute la lassitude de celui qui voit ses projets et ses désirs jamais réalisés qu'elle observe une partie de la maison de Maurecourt. Montant dans la chambre de sa sœur, elle se met à l'épreuve, constatant par là même l'évolution de son amour vers une triste résignation : « Cela lui serait, en quelque sorte, une preuve de sa force que d'aller se mettre à cette fenêtre et de regarder ; cela lui montrerait qu'elle n'avait plus peur, qu'elle était résignée, qu'il n'y

¹⁸⁶² *Ibid.*.

¹⁸⁶³ *Ibid.*, pp. 307-308.

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 416.

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 422.

avait plus en elle cette incertitude faite d'un douloureux espoir et d'une douloureuse appréhension »¹⁸⁶⁶. Cette résignation est en quelque sorte le terreau fertile de sa folie. En effet, le regard las de la jeune fille se fait de plus en plus immobile, vide, aveugle, bien loin du regard avide de possession du début de l'intrigue. La perte du mouvement vital de l'« ennuyé » se note donc par un regard qui n'a plus rien de captatif mais qui est l'expression directe de l'impuissance du personnage. « Il lui devenait pénible de détourner les yeux de l'objet qu'elle regardait »¹⁸⁶⁷ parce que regard n'implique pas chez elle une quelconque réflexion, mais est le reflet de l'asthénie qui la gagne. De même pendant sa confession au docteur, la torpeur la vainc, signe d'une hystérie indéniable dont le lecteur a l'impression qu'elle ôte la vue à la jeune fille : « Sa vue se troublait ; elle s'imaginait qu'une épaisse ligne noire entourait la tête et les épaules du docteur et qu'une obscurité progressive pénétrait dans la pièce »¹⁸⁶⁸ ou encore « Mais on eût dit qu'Adrienne tombait peu à peu dans un rêve, et, bien qu'elle gardât les yeux ouverts, ils étaient fixes et semblaient ne plus voir ce qui se présentait à leurs regards »¹⁸⁶⁹, et les exemples se multiplient à foison¹⁸⁷⁰. Dans cette cécité, il apparaît un refus latent de la vision, parce que le tableau sous ses yeux est source de douleur. C'est une défense et non une incapacité de voir, défense qui exprime le choc violent qu'Adrienne a subi dès le parricide et qui s'est empiré avec la conversation avec Maurecourt. Ainsi, « l'élimination de la sensibilité facilite la suppression de souvenirs inhérents à la partie affectée »¹⁸⁷¹, confirme Otto Fénelchel : en ne voyant pas la réalité sous ses yeux, Adrienne refuse de prendre conscience du parricide accompli, de l'indifférence du docteur à son égard et de la cristallisation entière de son existence. C'est donc un mécanisme de défense qui lui permet de relativiser sa souffrance, ou mieux, de s'en détourner puisqu'elle semble ne

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*, pp. 422-423.

¹⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 452.

¹⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 491.

¹⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 503.

¹⁸⁷⁰ « mais Adrienne ne parut pas voir ce geste » (*Ibid.*) ; « Mais il y avait dans les traits d'Adrienne la même stupeur qu'au moment où Mme Legras l'avait quittée. Aucune émotion ne se lisait plus dans ses yeux » (*Ibid.*, p. 514) ; « Il y avait quelque chose dans le regard de la jeune fille qui ne pouvait tromper, c'était un regard vide, comme celui d'une personne endormie à qui l'on relèverait les paupières ; les prunelles bleues ne fixaient rien, ne voyaient peut-être plus rien » (*Ibid.*, p. 514) ; « ses yeux étaient les mêmes, immobiles comme des yeux de poupée » (*Ibid.*, p. 515) ; « cet étrange regard qui se portait d'un objet à l'autre sans paraître les voir » (*Ibid.*). On voit bien combien l'auteur a néanmoins – que ce soit conscient ou non – agrémenté le personnage de symptômes bel et bien réalistes. Il avoue en effet avoir lu les cas du docteur Freud ainsi que son ouvrage sur l'enfance – bien que les explications de ce dernier lui paraissent restrictives – ou bien de Stekel : « Il a fallu que j'attende ma trente-troisième année pour lire un ouvrage de psychanalyse (le livre de Stekel sur l'angoisse) », écrit-il le 2 novembre 1933 (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 268).

¹⁸⁷¹ Otto Fénelchel, *La Théorie psychanalytique des névroses*, Paris, PUF, 1953, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », tome I, 400 pages, p. 280.

plus rien ressentir, et ce mécanisme s'est déjà plusieurs fois exprimé par l'état de veille, de rêverie du personnage, qui « prennent involontairement possession de la personnalité »¹⁸⁷². Par ce regard où toute subjectivité semble absente, s'exprime la libération de la jeune fille à sa douleur.

La vue est donc le sens par excellence de ces personnages ennuyés, impuissants, incapables d'agir parce que d'une part leur volonté est défaillante et d'autre part leurs précédents échecs les ont refroidis. Car c'est bien là le principal problème des êtres ennuyés : l'erreur. Vivant dans les sensations plutôt que dans la réflexion, ils sont plus portés à se tromper, à vivre d'illusions parce que leurs sensations passent à travers le filtre subjectifs des émotions ressenties à un moment précis. De plus, ces sensations ont souvent un but premier erroné. Au lieu de les amener à ressentir de façon plus aigüe leur existence, ils font appel à elles pour combler une vie gangrénée par l'ennui, vide, et ainsi parviennent difficilement à atteindre un bonheur s'éloignant de plus en plus. Parce qu'ils n'ont aucun moyen de jouir de l'existence, les objets de leur désir étant purement inaccessibles, les personnages ennuyés emploient leur sens en renfort, mécontents du réel dans lequel ils ne voient qu'une banalité médiocre. De là vient leur erreur : ils en appellent désespérément aux sensations car l'expérience de l'ennui leur révèle la nauséuse sensation de leur indifférence au monde, à autrui et à leur propre vie. Vidée de sens, l'existence coule indéfiniment, engluant un personnage aux prises avec son impuissance congénitale. Sa participation émotive est alors limitée, à l'instar de sa vie qui perd toute vitalité. L'être ennuyé est alors contraint à l'attente, une attente vide, due à son désintérêt pour le monde, qui lui ôte non pas les sensations, mais la sensation du nouveau. En effet, l'ennui est une uniformité : tout se ressemble, tout est égal au personnage ennuyé qui ne connaît que l'écrasante sensation de la monotonie de sa vie. Par les sensations auxquelles il fait appel, il se donne un instant le sentiment d'une existence vécue pleinement, qui coïncide avec une vitalité perdue. La vivacité de certaines perceptions sensorielles n'est alors qu'une illusion, née de sa conscience à l'affût d'une vie autre qu'anesthésiée. Il apparaît que cette vie anesthésiée, qui a perdu tout ce qui fait que l'être se sent vivant, est accentuée par la perte de l'intérêt pour le monde et soi-même. Pourquoi cette perte ? Parce que l'« ennuyé » a usé par l'habitude, la monotonie, tout ce qui l'entoure, et ainsi, plus rien ne l'intéresse. Il se retire, il fuit une existence qui ne provoque plus aucun mouvement vital en lui. Étant livré à lui-même, sans rapport avec le monde extérieur, le personnage ennuyé

¹⁸⁷² *Ibid.*, p. 277.

ne peut que voir son ennui s'accroître, l'entraînant avec lui dans une noirceur indéniable. Aussi, comme Pascal le suggérait, la misère de la condition humaine est en partie provoquée par sa tendance à l'inaction.

4 – De l'oisiveté à l'activité :

Si l'ennui semble toujours avoir existé, même s'il n'a pas bénéficié d'une analyse sérieuse car considéré comme un sujet bien trop vulgaire, il apparaît néanmoins que dès l'Antiquité, les auteurs accusaient l'otium c'est-à-dire « l'absence de vie politique réelle [qui] prive les hommes d'un intérêt solide, propre à les libérer de leurs soucis personnels »¹⁸⁷³ de provoquer un mal vicieux car il était – à tort – associé à l'inactivité et donc au vice de celui qui, paresseux, se détournait de tout intérêt pour les affaires politiques. De même pour l'acedia. Le *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique* la définit comme « l'ennui et le découragement qui s'emparent d'une âme incapable de se fixer et d'accomplir des tâches auxquelles elles devraient se livrer »¹⁸⁷⁴. La définition montre bien combien l'ennui semble intrinsèquement lié à la notion d'inactivité, de temps vide de tâches et donc vide de sens. Horreur pour le décor, dégoût, mépris de tout et de tous, le mal est sans pitié et envahit l'être à ses dépens, l'empêchant de s'adonner à ses activités. Et pourtant, la seule solution serait de s'immerger dans le travail, solution que tentera d'adopter – des siècles plus tard – le jeune Baudelaire, qui traîna son ennui dans toutes les pensions et lycées où il était envoyé. Il écrit ainsi : « Il faut travailler, sinon par goût, au moins par désespoir, puisque, tout bien vérifié, travailler est moins ennuyeux que s'amuser »¹⁸⁷⁵ ou encore « À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, pour

¹⁸⁷³ Madeleine Bouchez, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, cité, p. 20. Attention à ne pas faire l'opposition manichéenne mais pourtant bien commode pour une analyse de l'ennui entre « otium / negotium », l'otium étant compris dans l'idée de vacuité, d'inactivité et le negotium étant son contraire. Il n'en est rien, du moins les analyses récentes semblent l'indiquer. Le moment de l'otium est le moment où le citoyen était dégagé de toutes activités politiques et / ou militaires et où il pouvait donc s'adonner aux activités intellectuelles telles l'écriture ; tandis que le moment du negotium est celui des activités politiques. Ceci dit, comme l'écrit Norbert Jonard, l'otium « suggère une idée de vacance, de vide qu'il s'agit de remplir par des occupations, frivoles ou non » (Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 11). Pour Sénèque, il convient – afin de fuir l'ennui – « de combiner le repos à l'action, toutes les fois que l'activité pure nous est interdite par des empêchements fortuits ou par des conditions politiques : car jamais toutes les voies ne nous sont si bien coupées qu'il ne nous reste aucun moyen de faire une action vertueuse » (Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, cité, p. 83). La solution résiderait donc dans une égale proportion entre le repos et l'action, mais cela est tout bonnement inenvisageable pour les personnages greeniens qui ne connaissent pas une vie active.

¹⁸⁷⁴ Cité par Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 23.

¹⁸⁷⁵ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 676-708, p. 682.

l'oublier : le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use, le Travail nous fortifie. Choisissons »¹⁸⁷⁶. Et combien après lui arriveront à la même conclusion ? Voilà Flaubert écrivant que l' « on ne se sauve de l'ennui que par le travail »¹⁸⁷⁷, un travail littéraire acharné qui « dégage un opium qui engourdit l'âme »¹⁸⁷⁸, impliquant le désir de voir le siège de son ennui engourdi. Hors, si le siège de l'ennui se trouve dans l'âme, il apparaît que le travail ou les occupations auxquelles s'adonnent les personnages sont de vaines illusions. En effet, rien ne peut les détourner de leur ennui car il est solidement ancré en eux et se reflète dans le milieu médiocre dans lequel ils évoluent. Si les personnages peuvent être classés en groupes par leur classe sociale qui implique oisiveté¹⁸⁷⁹ ou travail, il semble néanmoins que ces groupes se fondent dans une masse indéfinie d'êtres ennuyés.

a) L'oisiveté :

Il est intéressant de noter que les définitions du mot « ennui » contiennent toujours l'idée du manque d'activités, de la difficulté de s'impliquer dans celle-ci et donc de la lassitude qui en découle. Liah Greenfeld rapporte la définition du *Oxford English Dictionary* : « The feeling of mental weariness and dissatisfaction produced by want of occupation, or by lack of interest in present surroundings or employments »¹⁸⁸⁰. Si la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, publiée en 1762, définit l'ennui par la « lassitude, langueur, fatigue d'esprit, causée par une chose qui déplaît par elle-même, ou par sa durée, ou par la disposition d'esprit dans laquelle on se trouve »¹⁸⁸¹, imputant à l'ennui des causes extérieures et intérieures, mais pas encore le désœuvrement, dès la cinquième édition, éditée en 1798, la définition vient enrichie : « lassitude, langueur, fatigue ou inaction d'esprit, causée par une chose qui déplaît par elle-même, ou par sa durée, ou par le défaut d'intérêt, ou par la disposition d'esprit dans laquelle on se

¹⁸⁷⁶ Charles Baudelaire, « Hygiène », *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 668-675, p. 669.

¹⁸⁷⁷ Il ajoute : « Grisons-nous avec de l'encre, puisque le nectar des dieux nous manque » (Gustave Flaubert, *Correspondances III (janvier 1859 – décembre 1868)*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1744 pages, Lettre à Amélie Bosquet, 21 octobre 1862, p. 254). De même selon Bernardo Soares : « Certains travaillent par ennui : de même j'écris, parfois, de n'avoir rien à dire » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 151).

¹⁸⁷⁸ Gustave Flaubert, *Correspondances II (juillet 1851 – décembre 1858)*, cité, Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1851, p. 4.

¹⁸⁷⁹ Nous entendons par oisiveté pas seulement inoccupation, mais aussi – au sens classique du terme – moment dédié à la vie intime, dans le cadre de la maison.

¹⁸⁸⁰ Liah Greenfeld, « *E pluribus unum*. L'émergence d'un mal-être moderne et des mots pour le dire », in *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIX^e – XX^e siècle)*, Pascale Goetschel, Christophe Granger, Nathalie Richard, Sylvain Venayre, cité, p. 33.

¹⁸⁸¹ *Ibid.*.

trouve »¹⁸⁸². L'inaction faisait dès lors partie des raisons invoquées à l'ennui, et la huitième édition (1932-1935) l'a en effet bien intégrée : « Lassitude d'esprit, langueur, dépression causée par une occupation dépourvue d'intérêt, monotone, déplaisante ou trop prolongée, ou par le désœuvrement. [...] Il se dit particulièrement de la Lassitude morale qui fait qu'on ne prend d'intérêt, qu'on ne trouve de plaisir à rien »¹⁸⁸³, tout comme la neuvième édition : « **1.** Class. Peine très vive, tourment de l'âme, désespoir. [...] **2.** Languueur, lassitude d'esprit causée par le désœuvrement ou par une occupation dépourvue d'intérêt. »¹⁸⁸⁴. L'accent est donc mis sur la difficulté d'implication et l'oisiveté du sujet. C'est bel et bien le cas dans notre corpus, où les personnages sont tous oisifs, sans travail qui donne un sens à leur vie et les implique.

Aussi, le milieu dans lequel évoluent les personnages greeniens semble propice à l'ennui. De fait, rares sont ceux qui travaillent, la majorité ayant cessé toute activité ou n'ayant jamais travaillé. Dans *Mont-Cinère*, le père d'Emily « était secrétaire général d'une compagnie d'exportation [...] ». Mais le climat presque tropical de ce pays finit par altérer sa santé ; un an après son mariage, il envoya sa démission de secrétaire... »¹⁸⁸⁵. Par sa complexion fragile, le prédestinant à la maladie, il est le personnage type du faible atteint par l'ennui car il n'a aucun objectif, aucun rêve à accomplir qui l'exalte et le sorte de sa médiocrité. Sa démission lui permet de ne « vivre que sa propre vie individuelle qu'il terre prudemment, vie de taupe, de tortue, où il dévore sa propre substance. Son ennui s'appelle pauvreté de la force nerveuse, détresse intérieure, sentiment d'incapacité »¹⁸⁸⁶. Le personnage en effet est pris dans sa propre médiocrité, l'inaction est dans sa nature car il n'a pas de véritables projets. L'étude de pierres est plus un passe-temps qui lui permet de se retirer de sa vie conjugale et d'éviter son épouse, qu'un réel chemin de vie qui donne du sens à son existence. Si la place de la femme à la fin du 19^{ème} siècle est à la maison, il apparaît que cette situation ne fait qu'engluier le personnage dans sa quotidienneté. Pour un personnage timide, Mrs Fletcher prend finalement plaisir à être enfermée dans la demeure et devient très vite « maîtresse de Mont-Cinère »¹⁸⁸⁷, autant du point de vue de la propriété que du point de vue de son mariage. Si elle était effacée au moment de la rencontre avec son époux, et n'appréciait guère son habitation, peu à peu – en même temps qu'elle acquiert du pouvoir au sein de son couple – elle en vient à aimer

¹⁸⁸² *Ibid.*. Les ajouts sont soulignés.

¹⁸⁸³ *Dictionnaire de l'Académie française* (en ligne).

¹⁸⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁸⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 77.

¹⁸⁸⁶ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 41.

¹⁸⁸⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 83.

Mont-Cinère parce qu'elle lui permet de satisfaire sa subite passion pour l'économie. La voilà s'adonner au plaisir de l'économie, comptant tout, réduisant la moindre dépense, marchandant, faisant violence à son ancien goût pour la dépense. Dans sa nouvelle passion, transparaît son rapport aux choses et à autrui, fait de domination : il ne s'agit plus de se laisser aller en achetant à tout va, mais de s'astreindre à l'économie, de s'assujettir en quelque sorte. Son oisiveté, contrainte au début de son mariage, lui permet finalement de laisser s'exprimer son caractère fort, impérieux, qui régit en main de maître la demeure. En plus de lui donner l'occasion de s'affirmer face à un mari effacé, sa passion – à laquelle elle s'adonne avec toute la volonté exacerbée de l'ennui – témoigne du besoin du personnage de trouver une solution face à son désœuvrement et à sa solitude. De même, le lecteur retrouve un personnage faible, malade et médiocre en la personne de Germaine, qui – à cause de sa maladie – est tout autant désœuvrée que les autres personnages. Sa position récurrente au salon devant la fenêtre, ou dans son lit, est l'indice d'un manque de réalisation personnelle, le personnage étant tout entier préoccupé de sa personne et étant gangrené par ses problèmes de santé. Son ennui et son inaction la rendent haineuse de jalousie¹⁸⁸⁸ face à la santé et la vitalité d'autrui, et Adrienne est la toile sur laquelle se déversent son insatisfaction et sa frustration. Plusieurs fois elle assène à une Adrienne désarçonnée sa souffrance passée, prétextant sa propre expérience pour éviter à sa cadette de souffrir : « « Et moi, tu crois que je n'ai pas été malheureuse, moi ? » Elle eut un geste convulsif et poursuivit : « J'ai souffert de toutes les façons, tu entends, horriblement. Mais cette expérience me servira. Je t'empêcherai de commettre les mêmes erreurs que moi. » »¹⁸⁸⁹ Germaine souffre du manque d'attention que ses proches lui réservent, égoïsme dû à la monomanie d'Antoine et à l'indifférence d'Adrienne. En témoignent l'emploi courant du pronom tonique « moi » et du pronom personnel « je » qui illustrent la mise en avant du personnage, lassée de n'être considérée comme une personne. En réalité, sa démarche est hypocrite et il est évident qu'elle n'est pas mue par une soudaine affection pour Adrienne, mais par une curiosité et une perversité indéniables. Connaître ces détails sur la vie de sa sœur lui permettrait d'asseoir sa domination et acquérir plus d'importance aux yeux de son père. Son inaction lui a en effet ôté toute importance, et le lecteur s'aperçoit bien combien sa vie n'a aucun but. Adrienne, elle, retire de son amour l'illusion que son existence a un sens, qu'elle vit pour réaliser son propre bonheur. Sans

¹⁸⁸⁸ Adrienne elle-même s'en rend compte : « Avoir été surprise par Germaine, par cette vieille fille que sa maladie prédisposait à la malveillance ! » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 308). Nous étudierons plus tard le lien entre ennui, maladie et haine de soi et d'autrui.

¹⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 316.

celui-ci, elle finirait comme Germaine, éteinte, et il est indéniable qu'elle s'est jetée dans cet « amour » parce qu'il donnait un peu de sens à une vie morne et dénuée de buts¹⁸⁹⁰. Le narrateur en fait la désolante description dès le début du roman : « Des années s'écoulèrent ainsi dans une monotonie profonde. À la villa des Charmes, les heures suivaient le rythme que lui imprimaient Germaine et M. Mesurat et la vie n'était plus qu'une série d'habitudes, de gestes accomplis à des moments fixes »¹⁸⁹¹. Après des années d'études au cours Sainte-Cécile, où le personnage se rend avec résignation, sans passion, signes de son ennui, et où elle ne profite pas de l'occasion pour sortir de sa coquille, Adrienne poursuit sa vie médiocre, les émotions semblant n'avoir pas lieu d'être chez elle. La jeune fille est déjà déshumanisée, par la vie que lui offre sa famille ainsi que par l'ennui qui en découle, l'ennui ayant un effet déshumanisant « parce qu'il ôte à la vie de l'homme le sens qui justement la constitue en tant que vie. [...] Qui dit ennui dit perte du monde »¹⁸⁹². Le personnage est englouti dans une vie quotidienne qui la chosifie, et enlève à son existence tout sens en même temps qu'elle l'anesthésie. De là le visage sans expression, les yeux vides d'émotions et l'attitude faible et résignée. Il semble jusqu'à sa rencontre avec le docteur qu'elle n'ait pas le « besoin d'avoir un sentiment vif de son existence »¹⁸⁹³ tellement elle oppose une mine indifférente à son quotidien. Son désœuvrement est dû au vide et au figement dont est prise sa vie et cet état est intrinsèquement lié à sa condition de femme au foyer. En effet, nombreux sont les personnages – Flaubert en donna un portrait saisissant dans *Madame Bovary*¹⁸⁹⁴ – dont l'ennui est accru par un mode de vie sédentaire, en particulier les femmes, du fait de leur inoccupation. De tels personnages sont occurrents dans *Le Malfaiteur* : Hedwige, Mme Vasseur ou Mme Pauque sont toutes trois sans profession, et ne font que vivre, qu'évoluer

¹⁸⁹⁰ Julien Green écrit d'ailleurs à propos de Joseph (*Moïra*) et d'Adrienne qu'ils « tuent, certes, mais c'est par désespoir de ne pouvoir atteindre cet idéal d'amour qui les consume et sans lequel ils ne peuvent vivre » (Victor-Pierre, « Visite à Julien Green », *La Gazette des Lettres*, 15 mai 1951, in *Œuvres complètes III*, cité, p. 1506).

¹⁸⁹¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 298-299.

¹⁸⁹² Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 184.

¹⁸⁹³ Pascale Goetschel, Christophe Granger, Nathalie Richard, Sylvain Venayre, *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIX^e – XX^e siècle)*, cité, p. 44.

¹⁸⁹⁴ Pour Emma, comme pour les personnages greeniens, l'inoccupation provoque un désintérêt pour tout et une résignation qui accentue l'ennui et l'abattement du personnage. De fait, Emma Bovary de se plaindre : « Son cœur, de nouveau, resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença. Elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien ! Les autres existences, si plates qu'elles fussent, avaient du moins la chance d'un événement. Une aventure amenait parfois des péripéties à l'infini, et le décor changeait. Mais pour elle, rien n'arrivait. Dieu l'avait voulu ! L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée. Elle abandonna la musique, pourquoi jouer ? Qui l'entendrait ? [...] Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. À quoi bon ? La couture l'irritait. – J'ai tout lu, se disait-elle. Et elle restait à faire rougir les pincettes, ou regardait la pluie tomber » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité, pp. 123-124).

dans un milieu bourgeois où l'oisiveté est un mode de vie imposé et pour certaines, adopté sans peine. Pour ces premières, il convient coûte que coûte de trouver une occupation, car la réclusion qui découle de leur oisiveté les condamne encore plus à l'ennui. Elles n'ont aucune ambition, du fait de la condition qui leur a été imposée ainsi que de leur éducation, et répètent ainsi – héréditairement – une infériorité qui est d'abord mentale – par leur faible volonté et leur complaisance à être dominée – puis physique. L'ennui est donc immanent à leurs êtres, et les enlisse dans une inaction qui est due à leur condition de femmes. Même si les bourgeoises du XIX^e siècle avaient un emploi du temps sévèrement établi, entre les travaux de maison ou les réceptions, laissant entendre que l'ennui, cet ennemi synonyme de paresse, était banni, il n'en est pas moins présent, découlant du vide de sens de leurs activités. Elles supportent une pauvreté de vécu aussi vive que longue. Par ailleurs, elles sont séquestrées par leurs identités de femme, comme l'écrit Émile Tardieu : la femme « est sous la garde d'une famille ; plus tard c'est un mari qui la tient en laisse ; elle vit sous la surveillance tracassière de l'opinion ; elle ne saurait se dire libre ; elle ne peut sortir à son gré, se montrer seule où il lui plairait d'aller ; elle n'est à son aise que dans son intérieur, et elle établit son empire dans sa maison »¹⁸⁹⁵. Parce que son inertie lui est en quelque sorte imposée – et elle l'intègre naturellement – le personnage féminin est tout entière tournée vers la rêverie qui l'éloigne d'un quotidien qui lui est insupportable, et si ce n'est pas la rêverie, c'est vers l'amour auquel elle se donne sans réserve, se laissant aller à des chimères l'enfonçant encore plus dans son monde clos. Adrienne, Emily, Hedwige, Gertrude : combien de femmes se jettent dans un amour illusoire, tentant tout, désespérément, pour édulcorer une morne existence ? Leur oisiveté ne laisse guère de place à un peu de fantaisie venant égayer une vie vide, qu'elles remplissent par une série de tâches quotidiennes inutiles. Frustrées, déçues par leurs échecs successifs, les personnages féminins sont la proie d'un ennui qui leur ôte toute capacité de rébellion : au contraire, elles ne se conforment que plus à l'existence pauvre en projets qui leur est offerte. Aucun horizon, aucun futur ne leur met du baume au cœur parce qu'elles retirent de leur quotidien la conscience que rien ne changera jamais. « Le temps s'allonge donc devant [elles] vide de tout projet autre que regarder autour de soi, se promener ou entretenir son intérieur »¹⁸⁹⁶, écrit Marie-Françoise Canérot. Si elles travaillaient, elles

¹⁸⁹⁵ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 227.

¹⁸⁹⁶ Marie-Françoise Canérot, « Les premiers romans de Julien Green : un réalisme insolent et insolite », in *Julien Green et l'insolite*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 72. Marie-Françoise Canérot constate d'ailleurs que les oisifs reviennent au décor. En effet, s'ennuyant, ils n'ont pour seule

pourraient se réaliser, donner à leur vie un sens qui leur manque tant. Leur oisiveté est sans doute un moyen de prolonger le temps insouciant de l'adolescence, période lors de laquelle aucun choix n'était à faire, mais elles paient par l'ennui leur volonté de tranquillité. De là les rêveries, les réceptions, les promenades, destinées à combler un temps vide. Par exemple Gertrude est saisie dès le début du roman dans son immobilité et donc dans une oisiveté qui l'englobe : au milieu des enfants qui courent, des personnes qui marchent, elle détonne par son inertie. « Elle n'attendait personne, elle était là, oisive, un peu inquiète, agacée parce qu'il y avait eu cette ombre sur sa petite promenade quotidienne »¹⁸⁹⁷, écrit le narrateur. Ce qu'il y a d'étrange chez les personnages ennuyés, c'est que même s'ils haïssent leur quotidienneté parce que rien ne se passe, ils ne supportent pas que quelque chose rompe cette quotidienneté. Tel est le cas ici de Gertrude, contrariée que sa promenade ait été perturbée dans son déroulement habituel par les remarques graveleuses d'un homme. Telle est la raison pour laquelle les êtres ennuyés sont étroitement séquestrés : ils ne peuvent fuir leur ennui car il est solidement ancré en eux, hérité d'une éducation ou acquis à force d'une existence sans projets, se satisfaisant à elle seule. Gertrude est encore plus représentative des êtres ennuyés que les autres personnages. En effet, alors que les personnages de notre corpus tentent de combler le vide de leur existence en accomplissant certaines tâches qu'ils jugent utiles (couture, tâches ménagères), Gertrude est la plus oisive de tous puisqu'elle se laisse aller à l'inaction. Sa promenade n'a aucune destination précise et garantit son besoin de trouver une occupation ; ses réceptions répondent à sa volonté de distraction et à son désir intime d'être admirée, et ce sont bien là les seuls passe-temps d'un personnage oisif, tout tourné vers son bien-être. Le narrateur effectue un portrait saisissant de cette bourgeoisie oisive, vouée entièrement à son plaisir. Gertrude ne travaille pas, il n'est fait aucune mention d'un quelconque métier de Gustave – le lecteur sait juste qu'il est prospère et que c'est un « ancien élève des pères »¹⁸⁹⁸ – Brochard est un ex employé d'Alfred Gourgues et semble oisif depuis le décès de ce dernier. Le milieu semble donc propice au développement de l'ennui, d'autant plus que les activités pour l'éviter sont rares d'une part, et favorisent d'autre part l'insatisfaction chronique de l'« ennuyé ». En effet, les jeudis de Gertrude la laissent certes satisfaite de l'admiration qu'elle suscite, mais il n'en demeure pas moins une certaine frustration de ne pouvoir se laisser aller à sa gourmandise et de ne pas être

solution que de s'occuper de leur maison ou d'en détailler l'intérieur, signe de leur séquestration et du vide intérieur que l'ennui a bien installé chez eux.

¹⁸⁹⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 287.

¹⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 314.

admiration ainsi les autres jours. De même pour les personnages masculins, dont le vice pédophile n'est jamais assouvi par un passage à l'acte. Le constat est identique chez les trois tantes d'Élisabeth. Leur description est claire, nous l'avons vu, et ne laisse aucun doute quant à l'ennui engluant qui gangrène leur être. Dépeintes dans toute la mollesse de leur chair et de leur esprit, elles semblent n'être que de lourds meubles, indolentes et peu concernées par le malheur d'autrui. Élisabeth retrouve même à Fontfroide un cercle de personnages englués par l'ennui, inactifs et immobiles. Symbole du vide intérieur, leur oisiveté accentue leur ennui, dans un cercle vicieux indéniable. En effet, l'ennui se conclut, chez tous ces personnages, par un renoncement à toute action, étant inutile parce qu'aboutissant sur un échec ou une insatisfaction frustrante. Résigné, acceptant son infériorité, ses échecs, le personnage « subit le monde au lieu de le créer »¹⁸⁹⁹ parce que ses facultés vitales sont altérées par son ennui. Ce sont les expériences passées de l'être ennuyé qui l'ont contraint au renoncement d'action : parce que rien ne lui a apporté une quelconque satisfaction, il en vient à « l'impossibilité reconnue du bonheur ; la vanité de l'effort qui ne conduit jamais à une victoire définitive ; le vide des joies éphémères ; le sentiment que rien ne vaut au regard de l'infini qui nous absorbe »¹⁹⁰⁰. Au début de l'intrigue, les personnages ont en effet un certain espoir, qui s'amenuise avec le temps, avec les échecs occurrents. Adrienne en vient à sombrer progressivement dans la folie face à son amour irréalisable avec Maurecourt, préférant perdre une réalité qui lui est douloureuse ; Emily reconnaît son impuissance et s'assure paradoxalement la propriété finale de la demeure en brûlant Mont-Cinère ; Gertrude se rend et accepte son échec dans la perte de la garde de Louise ; personne n'aura réussi non plus à posséder l'évanescence Élisabeth et enfin Hedwige capitule, son amour étant impossible, et se suicide. Les personnages, par leur oisiveté, accélèrent le processus d'échec qui forme le fond de leur existence. En étant inactifs, ils accroissent le sentiment de la vacuité de leur vie : « Le temps dissipe ces mirages, et la vie qui ne nous a apporté que déceptions et échecs, qui a amoindri, défiguré, caricaturé notre personne, nous fait l'effet d'une duperie, d'un affreux néant »¹⁹⁰¹ formant par là-même une « démonstration irrésistible du néant des choses »¹⁹⁰². C'est pourquoi autant le plaisir que les quelques occupations auxquelles les personnages ennuyés s'adonnent ne leur assurent pas plus de joie, au contraire, ils semblent accentuer leur effacement de la volonté d'agir.

¹⁸⁹⁹ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 232.

¹⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 144.

¹⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹⁰² *Ibid.*, p. 145.

Et pourtant, il est de ces personnages qui, de leur ancien travail, lié à l'ordre, sont encore plus séquestrés que les oisifs, parce qu'ils ont fait de l'ennui une ligne de vie.

b) Les métiers de l'ordre et de la subordination :

Certains personnages conservent de leur métier l'attitude dominatrice et peu propice à l'épanouissement. En effet, Antoine Mesurat, « ancien professeur d'écriture »¹⁹⁰³ à la retraite, est celui qui corrigeait les déviances de ses élèves, tout comme il refuse dans sa maison tout ce qui s'écarte de la norme établie¹⁹⁰⁴, de l'habitude fixée. Dans cette attitude maniaque, héritée de son travail, se développe à merveille un terrain fertile à l'ennui. De fait, l'ennui s'ancre mieux chez celui qui oppose à la richesse de la vie une certaine constance, un refus de cette richesse, préférant l'uniformité à la diversité, par peur de l'inconnu et crainte de perdre le bien-être qu'il a construit autour de lui. Le personnage qui préfère l'ordre, nous l'avons vu, a renoncé à la vie, à tout ce qui forme l'existence. Dans le choix de son métier, il s'assure que tout est sous son contrôle, qu'il ne subira pas les revers, les surprises qu'il ne supporte pas parce qu'elles le mettent face à son impuissance. Parce que celui qui sort de la norme, qui assume sa différence face à ses parents est celui qui les met face à leur inquiétude, face à leur propre incapacité à maîtriser l'amour, l'affectif, l'existence toute entière, les dominateurs tendent à régner en main de maître chez eux. Antoine refuse donc l'amour d'Adrienne, ne connaissant pas cet amour et craignant que sa place d'homme ne lui soit ravie par un autre homme. Son ancien travail n'est pas étranger à l'ennui. S'il n'a pas conscience de l'ennui qu'il impose à ses filles par son mode de vie, il n'en est pas moins que l'ennui est bel et bien présent au sein de sa vie, de par le peu de stimulation mentale qu'il implique. Pour Rycroft, l'ennui est « l'émotion que l'on ressent quand on n'arrive pas à trouver des intérêts et des activités qui vous absorbent complètement. L'ennui peut résulter de limitations extérieures, tels la ségrégation carcérale ou un travail monotone, ou bien résulter d'inhibitions internes »¹⁹⁰⁵. Le travail monotone, peu enrichissant d'Antoine, génère l'ennui, lui qui n'a aucune fantaisie, comme l'illustre sa complaisance à observer une villa mal construite et peu

¹⁹⁰³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 293.

¹⁹⁰⁴ De fait, Adrienne a honte de son père, du travail ridicule qu'il accomplissait et qui implique une pauvreté d'esprit. Face aux supputations de Léontine, croyant qu'Antoine était officier, Adrienne acquiesce en expliquant qu'il avait « fait son service militaire à Bourges », parce qu'il « lui semblait que pour rien au monde elle ne pouvait avouer la profession qu'avait exercée son père » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 360). Le lecteur voit bien le rejet de toute la personne de son père chez cette jeune-fille qui ne supporte plus sa médiocrité.

¹⁹⁰⁵ Rycroft, in *Critical Dictionary of Psychoanalysis*, cité in Giovanni Carlo Zapparoli, *La peur et l'ennui. Contribution à la psychothérapie analytique des états psychotiques*, cité, p. 65.

plaisante à observer, sa joie à compter les mouches attrapées ou son application ridicule à former ses lettres, « avec des fioritures en tire-bouchon »¹⁹⁰⁶. Antoine fait partie des êtres ennuyés médiocres, imbéciles que définit Émile Tardieu :

S'il soupçonne vaguement son infériorité, il la nie, il la dissimule ; il exige des marques de respect, il organise autour de lui la terreur ; souverain d'une famille, d'un groupe, il se fait centre ; il se tient pour un absolu ; il ne tolère ni une objection, ni un reproche ; il refuse toute lecture qui dérangerait les dogmes qu'il professe, toute conversation qui affaiblirait sa foi en lui-même...¹⁹⁰⁷

M. Mesurat a en effet une vie médiocre bien réglée autour de sa petite personne et de ses besoins. Son métier l'a façonné tout autant qu'il était façonné pour son métier, lui permettant d'acquérir une autorité illusoire et de réprimer ce qui n'entre pas dans les certitudes toutes faites et l'ordre établi. Centre de sa classe et de sa famille, il mène une vie illusoire qui le rassure sur son rôle d'homme, dont il cultive tous les attributs – barbe, cravate, solide silhouette. Ignorant son ennui, l'exiguïté et la vanité de sa vie, il le fait naître chez autrui en leur imposant sa vision de l'existence. L'ordre devient alors synonyme de rigidité, d'étroitesse et de vacuité. Ces hommes – adeptes de l'ordre – sont des castrateurs. En effet, ils prennent un malin plaisir à rompre, voire à annihiler l'épanouissement de leurs proches, parce que ces derniers vivent une éclosion qu'ils n'ont pas connue, et donc qui d'une part les effraye et d'autre part excite une envie jalouse. Tel est le cas de M. Rollet, le médecin, père de Jean dans *Le Malfaiteur*. Comme Antoine, refusant de voir la maladie de Germaine parce qu'elle n'entre pas dans la norme et est une menace à ses habitudes, le médecin réprime les pulsions homosexuelles qu'il craint d'observer chez son fils. Homme qui « ne plaisantait pas sur ce qu'on nomme les bons principes »¹⁹⁰⁸, « sévère »¹⁹⁰⁹, « triste et rigide »¹⁹¹⁰, il retire de son métier toute une ligne de vie. En effet, voilà qu'il emploie, pour l'éducation de son fils, des métaphores médicales : « Je le regrette, mais je suis pour la propreté morale, je ne veux pas que mon fils coure le risque d'une contamination »¹⁹¹¹. Induisant une crainte de la maladie, des désordres physiques et moraux, le métier du docteur se répercute donc sur toute sa personne et son décor. « Peut-être, dans l'esprit du docteur Rollet, sa profession

¹⁹⁰⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 347.

¹⁹⁰⁷ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 37.

¹⁹⁰⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 279.

¹⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 286.

¹⁹¹⁰ *Ibid.*.

¹⁹¹¹ *Ibid.*, p. 287.

demandait-elle ce décor et cette atmosphère »¹⁹¹², une atmosphère étouffante et ennuyeuse. Corrigéant les maladies, par définition ce qui altère un état sain, il se dresse contre les déviances sexuelles de toute une société. Aussi, décrivant les musées : « Les débris d'un culte honteux, rassemblés dans une salle que l'on devrait fermer, sont mis par ce jeune homme au service de je ne sais quels desseins. Ce qui offense la pudeur est présenté comme admirable »¹⁹¹³. Le médecin tue les pulsions de vie d'autrui, sous prétexte qu'elles n'entrent pas dans le domaine de la morale et sont donc viciées, ce que M. Pâris, le précepteur de Jean qu'il a renvoyé déplore : « Votre père a tué en moi ce qu'il y avait de bon »¹⁹¹⁴. Le père a créé deux êtres inférieurs, annihilant leur identité intime, accroissant leur sentiment d'impuissance et ainsi provoquant un terrain favorable au développement de leur ennui. Les métiers de l'ordre sont proches d'une rigueur et d'une inquisition qui tendent à empêcher l'épanouissement du sujet, favorisant un prompt développement de l'ennui.

Comme l'écrit Myriam Kissel, « le travail n'apporte aucune considération, bien au contraire il aliène, enferme et marque l'être d'une véritable tache »¹⁹¹⁵. Peu considéré, le travail ne donne aucune satisfaction au personnage, qui traîne au contraire derrière lui son incapacité et le manque de sens de son existence. Mlle Perrotte, par exemple, l'institutrice de Louise est aussi inutile qu'elle se sent elle-même superflue : chétive, timide, elle n'acquiert pas plus de confiance en elle dans un travail pour laquelle elle ne semble pas qualifiée :

C'était une ancien employée de M. Gustave qui ne voulait plus d'elle parce qu'il la trouvait par trop vilaine et qu'il avait, comme il disait, « repassée » à Gertrude en la recommandant pour son éducation soignée et sa bonne volonté à toute épreuve. [...] Elle enseignait un peu vaguement beaucoup de choses inutiles auxquelles son élève ne comprenait rien...¹⁹¹⁶

Influencée par la beauté de Louise, l'institutrice ne retire rien de son travail, si ce n'est le plaisir de côtoyer la fillette à laquelle elle tient des discours incompréhensibles. Discreditée tant pour son physique ingrat que pour son enseignement, Mlle Perrotte ne peut qu'éprouver une vague frustration qui met en valeur son ennui car son travail lui donne le sentiment de son inutilité au monde. De même pour M. Lerat. « Depuis dix-sept

¹⁹¹² *Ibid.*, p. 288.

¹⁹¹³ *Ibid.*, p. 290.

¹⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹⁹¹⁵ Myriam Kissel, *Julien Green et Fedor Dostoïevski, Une écriture mystique*, Paris, L'Harmattan, 2012, 297 pages, p. 130.

¹⁹¹⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 364.

ans il remplissait les fonctions d'économe au lycée de Refend sans qu'on lui connût une seule colère, une seule parole d'amertume »¹⁹¹⁷. Chargé de la gestion financière du lycée et donc de maintenir de l'ordre dans les finances, il est comme son métier, sage, mesuré, égal, peu influençable et il donne l'impression d'une certaine indifférence qui l'éloigne de tout souci. Car en effet, dans l'ennui, les choses sont prises d'une insignifiance qui expliquent l'attitude égale des « ennuyés ». « Dans le quotidien, les choses viennent à nous « dans une étrange absence de différence ». Non que nous ne fassions aucune distinction entre les choses, mais nous recherchons toujours quelque chose de neuf et de différent »¹⁹¹⁸, écrit Lars Fr. H. Svendsen. Le personnage est vide, égoïste car tout centré sur sa petite personne et son bien-être personnel. Voilà pourquoi rien n'a de prise sur lui, pas même le malheur d'autrui qui risquerait – s'il le prenait à cœur – de rompre la vie bien organisée que le personnage s'est créé. Comme M. Mesurat, il tient à respecter un ordre qui empêche toute transformation, toute mutation de sa vie et qui au final a pour conséquence un anéantissement de l'existence.

Le lecteur constate bel et bien une absence de vie au sein des romans greeniens : la moindre graine germant est de suite arrachée, piétinée, parce qu'elle ne respecte pas la lignée de l'ordre établi. Si le travail pourrait représenter une fuite d'un quotidien écrasant, un enrichissement mental, il n'en est rien car il est méprisé ou accompli avec des gestes d'automate. Antoine Fongaro écrit en effet : « Le travail, réduit à une mécanique vide, n'est plus pour eux qu'une « besogne imbécile » »¹⁹¹⁹. Si les personnages de notre corpus ne sont pas représentés en plein travail, c'est pour indiquer combien la notion de travail, d'activité est reléguée au second plan¹⁹²⁰, l'inactivité les définissant mieux qu'un quelconque travail. Les métiers qui forment leur identité sont choisis en fonction de leur personnalité : aimant l'ordre plus que tout, le domaine de l'inchangé, de la morale, les personnages paraissent façonnés par leur travail tout autant qu'ils le façonnent. Aucune fantaisie n'est permise dans ce monde d'ennui, car cela rompt la cloche de verre qu'ils ont taillée au-dessus de leur microcosme.

De plus, dans notre corpus sont présents les métiers de la subordination. Ce sont des métiers qui mettent en valeur l'aisance des familles qui peuvent se permettre d'engager des employés. Ces métiers prolongent étrangement les métiers de l'ordre car ils

¹⁹¹⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 444.

¹⁹¹⁸ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 183.

¹⁹¹⁹ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 173.

¹⁹²⁰ Jean-Claude Joye écrit en effet que « le travail, voilà bien une chose qui ne joue aucun rôle, en tout cas aucun rôle positif dans l'existence des héros de Green » (Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 69).

ne permettent pas non plus un réel épanouissement du personnage, ils sont en effet souvent haïs par ceux qui les exercent. Parmi ceux-ci se trouvent les métiers de la maison, tous accomplis par des femmes. Les cuisinières Désirée dans *Adrienne Mesurat* et Lina dans *Le Mauvais Lieu* ou la couturière Félicie dans *Le Malfaiteur* sont des « petites gens », humbles, qui n'ont aucune ambition et dont la présence discrète et effacée n'empêche pas le désir de se libérer du contrôle de leurs employeurs. En effet, Désirée fait comprendre à Adrienne qu'elle sait la vérité à propos de la mort d'Antoine, Lina se permet un comportement agressif avec Gertrude, et Félicie se venge de son sort sur le mannequin Blanchonnet. Mais néanmoins, ils restent bel et bien à leur poste, fidèles jusqu'à la fin, malgré leur insatisfaction chronique d'une vie dans laquelle ils sont enlisés. Selon Émile Tardieu, « un métier est une leçon pénible apprise à grand renfort de travail et de routine, afin d'être aux ordres du public impitoyable qui tirera indiscrètement nos ficelles. Il est un moule puissant qui nous fait une figure reconnaissable ; en nous marquant il nous limite... »¹⁹²¹. C'est bel et bien le problème de cette catégorie de métiers. D'une part, ils sont limités parce qu'ils sont sous les ordres de leurs maîtres, et d'autre part, cette limitation atteint leur personnalité entière car ils ne disposent d'aucune réelle liberté. S'ils reprochent à leur métier leur ennui, leur infériorité, ils ne peuvent néanmoins s'en détacher, n'étant rien sans eux. Même si Félicie, la cuisinière, ainsi que le valet se rebellent, voulant l'égalité entre les hommes¹⁹²² et haïssant la richesse de ces bourgeois qu'ils doivent servir¹⁹²³, ils s'effacent devant leurs maîtres, annonceurs d'une révolution qui n'aura pas lieu. Parce que leur métier implique l'effacement devant la richesse et la puissance, la répétitivité de leurs actes, l'impuissance¹⁹²⁴ et une liberté tout bonnement impossible, ces petites gens ne peuvent qu'être la proie facile de l'ennui.

¹⁹²¹ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 85.

¹⁹²² « Pourquoi les autres avaient-ils tout alors qu'elle ne possédait rien ? [...] De quelle faute la punissait-on ? » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 203-204). Elle reporte toute sa frustration sur sa relation avec le mannequin Blanchonnet, qui devient le support du ressentiment qu'elle n'ose encore exprimer à ses maîtres.

¹⁹²³ Aussi Herbert, le valet, et la cuisinière : « Ces salauds ont beaucoup trop de chance. – Et d'argent » (*Ibid.*, p. 251). De même dans l'ire de la couturière : « Ce vêtement de riche éveillait en elle la jalousie et la colère, mais en réalité elle se montait contre Madame sans trop savoir pourquoi » (*Ibid.*, p. 213). La richesse les achète, étant les employés de cette famille bourgeoise, et Félicie n'apprécie pas d'être ainsi reléguée à la condition de l'objet.

¹⁹²⁴ Avec frustration, colère et impuissance, Félicie pense : « Sans doute finirait-elle par se crever les yeux à coudre, dans du sombre, comme elle disait, mais tant pis, n'est-ce pas ? [...] Si les clients pouvaient connaître les pensées qu'on agite en travaillant pour eux, tout ce qu'on peut mettre de fureur dans les points d'une couture ! » (*Ibid.*, p. 204). Le lecteur remarque que la colère de la couturière est le début dans sa révolte. Si elle se révolte, c'est parce que son sentiment d'infériorité est atténué par la colère qu'elle met dans son métier, colère contre le sort que son travail lui impose. On note par exemple l'emploi du nom « clients » qui indique qu'elle est maîtresse dans le choix de ceux pour qui elle travaille et que c'est elle qui propose, alors qu'elle est en bas de l'échelle sociale.

Mais il est de ces personnages, mineurs dans leur présence mais néanmoins majeurs dans leur fonction, dont la rencontre est un révélateur chez les protagonistes : les ouvriers.

c) Les ouvriers :

Révélant le vide ancré dans le personnage, les ouvriers sont en effet ceux qui opèrent – pour reprendre la racine latine du mot – une prise de conscience, un changement, voire un chamboulement, dans la conscience des protagonistes.

Aussi, Adrienne, séquestrée à sa vie d'habitudes, s'enfuit de chez elle, sur un coup de tête, et se retrouve dans une ville étrangement identique à la sienne. Marchant pour reculer le moment de rentrer dans une chambre d'hôtel désolante, elle rencontre un ouvrier qui l'effraye « parce qu'il ne disait rien »¹⁹²⁵, et non pas parce qu'il lui emboîte le pas. La rejoignant, il la met face à son inadaptation sociale :

Mais il se tenait immobile devant elle. Sa casquette posée de côté sur sa tête laissait échapper des cheveux noirs qui luisaient comme du métal. Ses traits étaient fortement marqués, ses yeux noirs autant qu'on pût en juger. Une cravate rouge flottait lâchement autour de son cou dont elle accentuait la blancheur. Il rit à voix basse. « De quoi avez-vous peur ? » demanda-t-il. La main d'Adrienne se crispa sur son parapluie. Elle reprit : « Laissez moi tranquille ou j'appelle. » Le jeune homme la regarda une seconde, puis haussa les épaules. « Je ne voulais pas vous faire de mal », dit-il. Et il s'en alla. Elle l'entendit qui s'éloignait en sifflant une valse à la mode¹⁹²⁶.

Sa mise effarouche Adrienne, étant l'image de sa condition inférieure¹⁹²⁷, tout comme l'apparence de l'ouvrier plâtrier à l'hôtel Beauséjour de Montfort-l'Amaury l'avait fait rentrer dans sa coquille, « victime de préjugés de classe »¹⁹²⁸. Ce voyage, qui lui fait côtoyer des gens de tout horizon social, ouvre les yeux de la jeune fille en rompant les œillères que la vie bien confortable à l'abri de tout avait créée. Ses préjugés lui restent bien attachés : elle conclut de l'apparence du jeune homme qu'il peut lui vouloir du mal, comme l'illustrent sa main crispée, sa menace d'appeler à l'aide alors qu'il ne l'a pas agressée. L'ennui implique un désintérêt de soi et d'autrui, et Adrienne est bien dans le prolongement de ce désintérêt car elle est toujours dans l'erreur et ne parvient pas à lier

¹⁹²⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 442.

¹⁹²⁶ *Ibid.*, pp. 442-443.

¹⁹²⁷ L'ouvrier qu'elle rencontre tout d'abord dans le misérable hôtel porte une « cotte bleue » (*Ibid.*, p. 427) et a le « visage fardé de plâtre » (*Ibid.*, p. 429). Cela accentue la réaction de rejet de la jeune fille, en prolongement au rejet du décor qui lui met sous les yeux son impossible libération d'une vie médiocre.

¹⁹²⁸ Michel Dyé, « La peinture de la misère humaine dans *Adrienne Mesurat* », in, *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 28.

avec autrui, ayant la possibilité de briser la solitude qui lui est insupportable. Centrée sur elle-même, comme l'indique son mépris pour le plâtrier de l'hôtel, la chambre et la nourriture qui lui est offerte et enfin son attitude apeurée lors de cette rencontre nocturne, Adrienne ne parvient pas à s'ouvrir aux autres et à oublier les erreurs qu'elle accomplit chez elle. La métaphore du métal, matériau dur et luisant, est le reflet des préjugés de la jeune fille qui l'emprisonnent. Les relations avec autrui sont dans le domaine de l'impossible, d'une part à cause de son éducation répressive, d'autre part parce que cette éducation est assimilée par Adrienne qui la reproduit inconsciemment. Tout bonheur est alors impossible à obtenir d'un être séquestré par son identité. Par son ennui, Adrienne a pris le pli d'une vie repliée sur elle-même, peu habituée au contact apaisé avec autrui, à un contact qui ne soit pas faussé par la haine ou la jalousie. Adrienne passe alors du stade de la jeune fille à la vieille fille : alors qu'elle pensait à l'amour comme source possible de bonheur, fuite d'un milieu étouffant et initiation au monde, l'ennui que lui a légué son père puis qu'elle a inconsciemment assimilé a anéanti ses espoirs et modifié profondément ses actes. Elle s'en rend compte dans sa première réaction face à l'ouvrier. « L'idée fixe de son échec, d'heure en heure plus irréparable, est le canevas qu'elle brode, le thème de tristesse qu'elle développe de toutes les façons ; elle assiste avec une horreur secrète à la mort lente des germes infécondés qu'elle recèle »¹⁹²⁹, analyse Émile Tardieu. Le sentiment poignant de son infériorité et de son impuissance provoque alors un réveil soudain, mettant en lumière sa responsabilité dans sa solitude. La poursuite vaine de l'ouvrier se conclut par un échec, mais éveille chez elle la conscience inquiète et angoissante de la prison dans laquelle elle s'est elle-même emmurée. La libération est impossible, et Adrienne en est bien consciente. La rencontre avec l'ouvrier lui révèle donc son incapacité à aller vers autrui et à se libérer du poids de son éducation.

De plus, l'ouvrier éveille la sensualité latente des personnages, leur révélant que le désir ne s'est pas effacé avec l'ennui qui forme leur existence. Aussi, Louise et Gertrude succombent toutes deux à la délicieuse tentation d'observer l'ouvrier paveur sous leurs fenêtres. Car les métiers physiques sont le symbole de la sensualité charnelle, par le corps sculpté qu'ils induisent et qui sont à l'opposé des physiques lourds des personnages ennuyés que nous avons étudiés. Aussi, le « goujat » ayant murmuré quelques mots salaces à l'oreille de Gertrude est-il comparé à un ouvrier : « Jeune assurément, roulant des épaules comme un ouvrier »¹⁹³⁰, puis elle et sa nièce sont-elles en admiration un peu

¹⁹²⁹ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 80.

¹⁹³⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 289.

gênée devant l'ouvrier paveur qui travaille devant leurs fenêtres. Louise est la première fascinée : « Louise se tenait immobile depuis plusieurs minutes et regardait deux ouvriers qui travaillaient à la chaussée, l'un debout, l'autre à genoux. Celui-ci mettait en place les cubes de pierre que son compagnon lui tendait au fur et à mesure »¹⁹³¹. Parce qu'il représente la liberté, l'extérieur et la beauté du corps, Louise – pourtant caractérisée par sa pureté – ne résiste pas plus que les plus vicieux de ses proches à l'appel de la sensualité. Le regard de l'ouvrier excite sa curiosité et son désir : « Voyant la fillette, il sourit de toutes ses dents d'un air si gracieux qu'elle rougit et lâcha le rideau, mais à travers la mousseline, elle vit que le jeune homme souriait toujours, et honteuse elle recula d'un pas »¹⁹³². Lorsqu'elle se rend au grenier, c'est bel et bien pour y observer avec plus d'attention l'ouvrier paveur, « depuis deux jours elle ne rêvait que de regarder les ouvriers travaillant sur la chaussée par la fenêtre du salon et la réception du jeudi lui en interdisait l'accès »¹⁹³³. D'une part cela lui permet de rompre son ennui quotidien¹⁹³⁴, et d'autre part, cette observation éveille une sensualité que l'ennui endormait. Voilà enfin des émotions, des sensations réapparaissant avec le désir de l'ouvrier, mais des sensations dangereuses, parce que le désir est un vrai ennemi : « Collée au mur, elle pensa : « Si je regarde, je tombe. » Et ses entrailles se serrèrent »¹⁹³⁵. Plus loin, toujours en proie à la même peur mêlée d'excitation, Louise ressent un sentiment identique : « Une seconde lui suffit pour tout voir avec une netteté hallucinante : les deux ouvriers, l'un debout, l'autre à genoux et c'était sur celui-là que son regard s'immobilisa. Ses entrailles se serrèrent »¹⁹³⁶. Le narrateur emploie la même expression pour qualifier le trouble sensuel qui naît de cette vision, signe que le désir est inscrit dans l'identité profonde de l'être, et que le corps est un révélateur puissant d'une sensualité aliénable. Le grenier est le lieu de l'interdit, nous l'avons dit, et nous pouvons compléter, de l'interdit du désir. « Nul n'échappe à la tyrannie du corps »¹⁹³⁷, écrit à propos Michèle Raclot. En effet, le désir, la sensualité, sont des réactions que les proches de Louise annihilent en l'enterrant dans son identité de petite fille pure et en fermant les yeux sur l'arrivée de l'adolescence. Mais cela ne fait que provoquer deux réactions opposées : confirmer son ennui, avant la vue de l'ouvrier, et accentuer son désir de fuite. L'ouvrier porte donc les pulsions sexuelles des êtres ennuyés,

¹⁹³¹ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹³² *Ibid.*, p. 300.

¹⁹³³ *Ibid.*, p. 304.

¹⁹³⁴ « Quand elle s'ennuyait trop, elle venait s'y cacher... » (*Ibid.*).

¹⁹³⁵ *Ibid.*, p. 311.

¹⁹³⁶ *Ibid.*.

¹⁹³⁷ Michèle Raclot, « Méditation sur les pans d'ombre du *Mauvais Lieu* », in Julien Green. *Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 83.

représentant, comme l'écrit Nadège Grenglet-Vultaggio, « l'autre sexuellement et socialement, désirable et inaccessible »¹⁹³⁸. Leurs corps, tout autant qu'ils sont troublants, suscitent le trouble du désir chez des jeunes personnages qui se meurent d'ennui. Ils sont telles les statues de musée qui excitaient le désir chez le jeune Julien Green¹⁹³⁹ : jeunes éphèbes, les ouvriers représentent l'attrait du corps, puissant et prometteur. Les avant-bras, le cou, le torse ou les épaules provoquent le désir des personnages féminins parce qu'ils sont la représentation de la masculinité absente chez ces personnages masculins qui les entourent¹⁹⁴⁰. La description du rémouleur est probante : « Grand et large d'épaules, avec un long tablier de cuir noir qui lui battait les genoux, il avait la démarche un peu nonchalante de celui qui n'utilise pas toute sa force... »¹⁹⁴¹. La puissance émane du rémouleur, par sa taille, sa carrure et sa démarche, ainsi que sa virilité bestiale qu'évoque le tablier de cuir. Car c'est justement cette virilité mêlée de canaillerie qui plait au personnage. Elle en décrit « le visage honnête et gai qu'on voit au peuple dans les provinces »¹⁹⁴², pas réellement offusquée par le sourire qu'il lui adresse avec « impertinence »¹⁹⁴³ et qui ne fait qu'accroître son trouble. Le mouvement est le même que chez Adrienne : fuite et attrait composent le trouble sensuel, comme l'indique sa réaction face au sourire du rémouleur. « Toute troublée, elle se jeta dans un fauteuil, puis se leva au bout d'un instant et retourna à la fenêtre, mais le rémouleur n'était plus là ; elle en éprouva une légère déception qu'elle ne s'avoua pas »¹⁹⁴⁴. S'emparant de ses ciseaux, elle aussi court derrière le rémouleur, traversant des rues où l'aridité et la mort semblent

¹⁹³⁸ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre)* : contribution à une phénoménologie de la lecture, cité, p. 55.

¹⁹³⁹ Outre ces visites au musée qui provoquaient son trouble, Julien Green rapporte des moments d'admiration du corps de jeunes hommes. Le 27 septembre 1931, lui aussi admire des ouvriers : « Au Trocadéro, regardé des hommes en train d'abattre un arbre mort. L'un d'eux était superbe, avec ses bras nus et son tricot rayé que tendait sa large poitrine. La sueur brillait sur sa peau sombre. Beaux mouvements rythmiques, une sorte de violence disciplinée » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 122) ; puis un an plus tard, le 20 septembre 1932 : « Debout sur une voiture, un bel ouvrier aux bras nus couvrait les passants d'un regard dédaigneux » (*Ibid.*, p. 195). Il est indéniable qu'il ait donné à ses personnages l'attrait qu'il éprouvait pour un corps viril. Il semble que ces personnages expriment – par ce choix – un total détachement de leur milieu. En effet, les ouvriers sont bien différents des personnages mous et peu masculins qui les entourent, ainsi que de leurs attitudes peu vivaces. Les personnages féminins rêvent d'une autre existence, de fuir de leur milieu étouffant qui ne laisse peu de place à la vie, et l'ouvrier est l'archétype de la masculinité « vulgaire » dont elles rêvent.

¹⁹⁴⁰ Ils n'accomplissent qu'un simulacre de masculinité : que ce soit Antoine Mesurat, M. Lerat ou Gustave entre autres, ils cultivent les éléments qui les assimilent à des hommes, puis à des pères, que ce soient des éléments physiques tels que la moustache ou la barbe ou dans leur comportement. Ils se donnent une assurance et une autorité qu'ils n'ont guère ancrée dans leur personnalité afin de dominer leurs proches et s'assurer la vie tranquille dont ils rêvent.

¹⁹⁴¹ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 470-471.

¹⁹⁴² *Ibid.*, p. 471.

¹⁹⁴³ *Ibid.*.

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*.

rôder, suggérant – et le lecteur en aura la confirmation à la fin de l'œuvre – que le désir est intrinsèquement lié à la mort. D'ailleurs, notons l'emploi récurrent des ciseaux. Dans un premier temps, ils lui permettent de se détacher des trois tantes, de couper le lien avec sa famille, puis elle s'en saisit pour donner libre cours à son désir et fuir de sa famille adoptive. Mais la frustration est toujours présente car la fuite ne permet ni la réalisation du désir, ni le détachement, au contraire elle la met face à sa destinée. Apercevant le rémouleur dans un café empli, elle se délecte de sa voix qui a les intonations du peuple : « elle en aimait la rudesse et ce quelque chose de fort et de heurté qui donnait aux phrases l'allure à la fois puissante et indécise d'un géant pris de vin »¹⁹⁴⁵. Virilité et vulgarité forment l'attrait pour le rémouleur, attrait qui se prolonge par le souvenir de son corps moulé : « elle se rappela le grand tablier de cuir noir qui battait les jambes du rémouleur à chaque pas, la démarche un peu balancée du jeune homme, ses mains vigoureuses, son air rieur, et ses dents blanches... »¹⁹⁴⁶. Élisabeth découvre la puissance de cet attrait physique, qui lui donne envie « d'être là, avec lui, dans ce petit café qui devait sentir l'alcool et le tabac, d'écouter ses plaisanteries pour en rire, elle aussi, à gorge déployée, comme les gens qui paraissaient si heureux »¹⁹⁴⁷. L'ouvrier éveille – comme chez Adrienne – la conscience que de sa vie est absente le bonheur, un bonheur simple qui serait pourtant facile d'accès si elle ne connaissait pas « les contraintes où se brisaient chaque jour les élans d'un cœur naïf »¹⁹⁴⁸. Voilà le deuxième aspect de la rencontre avec l'ouvrier, la prise de conscience qu'elle n'a pas accès au bonheur et à l'amour parce qu'elle restera toujours « à travers une perpétuelle buée »¹⁹⁴⁹ du fait de son éducation, de son immuable condition d'intruse et de la vie peu épanouissante qu'on lui impose. Car en effet, la fillette est née dans un milieu populaire, et si elle est élevée par les Lerat, des bourgeois, elle manifeste par son attrait pour le rémouleur puis pour Serge son refus du milieu étouffant dans lequel elle évolue et son désir d'ailleurs. Il en est de même chez Adrienne ou Louise. L'ouvrier permet la projection de leur désir sensuel qui a peu de chance d'être accompli parce que le milieu dans lequel elles grandissent tue leurs

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 475.

¹⁹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 475-476.

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 476.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*.

¹⁹⁴⁹ *Ibid.*. John M. Dunaway écrit que ce qui l'empêche de s'enfuir est le destin : « The strange higher will that impells her to escape from the Lerat house – at least momentarily – is destiny » (John M. Dunaway, *The Metamorphoses of the Self. The Mystic, the Sensualist, and the Artist in the Works of Julien Green*, cité, p. 69). Il est vrai qu'elle ne parvient pas à couper elle-même le fil qui la relie à sa famille, retrouvant son père à Fontfroide alors que le lien avec sa mère a été rompu par son suicide. Sa dernière fuite lui permet néanmoins de rompre avec un passé malheureux et un destin qui semble inévitable.

pulsions. L'ouvrier leur révèle la solitude, l'impossible bonheur et épanouissement de leur existence qui est provoqué par leur ennui. Mais est-ce que cette révélation est suivie d'une tentative de libération ? Adrienne ne parvient malheureusement pas à s'ouvrir aux autres, la prison étant intérieure, et revient à la villa des Charmes encore plus accablée ; Louise préfère s'évanouir que d'évoluer dans un monde empli de vices ; tandis qu'Élisabeth, satisfaisant ses pulsions avec Serge, suit la voie de la libération spirituelle, qui marque un échec à concilier le monde sensible et invisible sur Terre.

Ainsi, qu'ils soient oisifs ou actifs, les personnages n'échappent pas à la puissance destructrice de l'ennui. Leur oisiveté leur dévoile la vanité et la vacuité de l'existence, tandis que le travail est aussi vain car il accroît la répétitivité de leurs gestes, exposant la monotonie accablante de leur vie. Il est alors indéniable que le travail n'est pas un remède à l'ennui, les travaux accomplis par les personnages étant d'un ennui mortel car ils impliquent une certaine répétitivité. Les voilà emprisonnés dans une tâche à accomplir, inlassablement, qui ne donne aucun sens à leur quotidien. En plus d'être enlisés dans un travail sans aucun épanouissement possible, les voilà chez eux, toujours séquestrés dans une existence peu satisfaisante. L'ennui – comme l'écrit Lars Fr. H. Svendsen – est donc une maladie du sens, et non pas une maladie de l'oisiveté¹⁹⁵⁰. Rencontrant des ouvriers, ils prennent conscience que leur vie s'est cristallisée autour d'eux et ne changera pas de sitôt parce qu'ils n'en sont pas maîtres et que leur prison est intérieure. Ce constat fait, ils ne leur reste que la vague tentative d'agir sur leur décor, pour essayer de mettre un terme à leur ennui et saisir un réel fuyant.

5 – Une vaine tentative d'agir sur le décor :

Parce qu'ils sont le plus souvent oisifs, les personnages greeniens tentent coûte que coûte de remplir des journées désespérément vides, en accomplissant des gestes tout aussi répétitifs qu'ils sont machinaux et ne leur offrent aucune solution à la perte du sens dont est accablée leur vie. Leurs occupations ne sont pas des passions et semblent choisies au hasard, dans le seul but de faire passer le temps. Malgré ce repli sur soi et dans leurs

¹⁹⁵⁰ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 47. En effet, les personnages qui ont un travail ne peuvent s'empêcher de s'ennuyer, tout comme certains personnages à la retraite, par exemple, ne ressentent pas aussi intensément l'ennui que les oisifs (pensons par exemple à Antoine Mesurat, satisfait de son indolence alors que cette oisiveté tue véritablement Adrienne). Il semble donc que toute la question de l'ennui relève de la façon dont le personnage supporte son oisiveté : les occupations qu'il mène lui permettent-elles de supporter son temps libre ? Donnent-elles un sens à son existence ? Peut-il ressentir la liberté d'agir comme bon lui semble ? Il apparaît, nous allons le voir, que ni travail, ni temps libre, ni occupations ne sont « apte[s] à donner un sens suffisant à notre vie » (*Ibid.*, p. 49).

demeures, les personnages ne parviennent pas à saisir un réel dont le sens leur échappe, et deviennent alors particulièrement étrangers à leur décor. Par les habitudes, causes et conséquences de l'ennui, ils tentent une réappropriation du sens perdu, et donc du contrôle de leur existence, dont le but premier est donc la possession de ce qui ne peut être matériellement possédé. Si le réel fuit, tout comme le sens de leur existence, c'est malgré leurs efforts de possession, qui au lieu de la leur assurer, ne fait que les précipiter dans l'étrangéité au monde.

a) Les tâches quotidiennes :

Le narrateur, nous l'avons dit, ne décrit pas les personnages actifs en plein travail, comme pour accentuer l'état d'ennui dans lequel ils se retrouvent, condition immanente à leur existence. N'ayant rien d'autre à faire, les personnages se lancent avec toute la rigueur de l'ennui dans les tâches quotidiennes. En effet, « les tâches ménagères si peu estimées socialement sont d'une importance capitale dans la phénoménologie de l'ennui ordinaire, [...] elles sont l'exemple même des choses les plus ennuyeuses « en idée », bien qu'en réalité leur pratique surprenne par l'effet de calme et de désennui profond qu'elle produit »¹⁹⁵¹. À Mont-Cinère, peu de temps reste pour l'ennui, un ennui simple provoqué par des temps morts, tellement Mrs Fletcher se détourne de la vanité de son existence en respectant un emploi du temps fixe : « Mrs Fletcher partageait son temps entre les soins de la maison et de longs travaux de couture, et insensiblement les occupations diverses de ces trois personnes acquéraient le caractère de nécessité qui domine les existences restreintes jusque dans les actes les plus insignifiants »¹⁹⁵². Il s'agit de porter son attention sur autre chose, occuper ses mains afin de ne pas ressentir l'écoulement lent du temps. Les tâches quotidiennes deviennent alors une sorte de bouée de sauvetage retardant l'enlèvement définitif des trois personnes qui partagent la villa. Sans ces tâches quotidiennes, les personnages n'auraient rien à faire, d'où le caractère de nécessité qu'ils donnent à leurs actes. Ce sont eux qui empêchent en un sens que leur vie ne soit qu'un long bâillement. Ce n'est pas qu'elles ne s'ennuient pas déjà sans ces tâches quotidiennes, car elles ont l'ennui ancrées en elle et pour certaines – comme la mère – ne le ressentent pas avec la même intensité qu'Emily. Il apparaît au contraire que plus elles donnent à leur vie une justification, des tâches à accomplir avec un caractère nécessaire, moins elles ne donnent une chance à l'ennui de se développer. Aussi Mrs Fletcher, comme Adrienne, n'emploie-t-

¹⁹⁵¹ Véronique Nahoum-Grappe, *L'Ennui ordinaire - Essai de phénoménologie sociale*, cité, pp. 115-116.

¹⁹⁵² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 99.

elle qu'une cuisinière, une « vieille négresse »¹⁹⁵³ que les Fletcher n'ont jamais payée, qui reste en cuisine alors qu'elle se réserve les tâches ménagères, ayant renvoyé la femme de chambre. Cela montre bien combien les personnages ont besoin de trouver une occupation pour combler une existence vide. C'est avec une régularité stricte qu'ils agissent, comme si toute leur vie dépendait de l'emploi du temps immuable qu'ils s'imposent, image de leur séquestration à l'habitude et de leur peur du changement.

Dès cinq heures et demie, les deux femmes étaient au travail, l'une cuisant le pain, l'autre, Mrs Fletcher, balayant et époussetant les meubles. Cette activité se prolongeait jusqu'à six heures et demie. Un peu plus tard, Emily descendait à la salle à manger où elle trouvait tout en ordre et le déjeuner sur la table, sa tâche quotidienne se bornant à nettoyer sa chambre et à exécuter les travaux de couture que sa mère lui assignait tous les matins¹⁹⁵⁴.

Si le désœuvrement n'a pas sa place dans cette maison, c'est pour éviter « d'être dans un plein repos, sans passion, sans affaire, sans divertissement, sans application »¹⁹⁵⁵, en bref dans un temps libre ou mort, où le sujet ressent avec plus d'acuité le vide de son existence. Lorsqu'il est oisif, « sans plaisir ni déplaisir où le temps traîne et entraîne l'homme livré à lui-même dans son apathique mouvement, la tonalité de l'ennui, connotant tout sur son passage, s'immisce, s'étale avec aisance et devient la mesure niveleuse des choses »¹⁹⁵⁶, écrit Arnaud Codjo Zohou. Le lecteur a l'impression que les personnages greeniens n'ont aucune passion, aucun désir à poursuivre et satisfaire et aucune occupation choisie qui ne soit pas une obligation, ce qui montre qu'ils sont indifférents à tout et n'ont aucun but de vie. On comprend alors que le temps ne s'écoule pas, ou pas assez vite, d'où leur besoin de rythmer leurs journées. Par ailleurs, la contiguïté avec sa fille ne sort pas Mrs Fletcher de son indifférence, car elle se comporte comme si cette dernière était une de ses employées, lui indiquant ses tâches pour la journée à venir. Elle projette sur sa fille sa crainte du désœuvrement, la solitude

¹⁹⁵³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹⁵⁴ *Ibid.*.

¹⁹⁵⁵ Blaise Pascal, *Pensées*, cité, p. 421. Pascal poursuit : « Ainsi, l'homme est si malheureux qu'il s'ennuierait même sans aucune cause d'ennui par l'état propre de sa complexion. Et il est si vain qu'étant plein de mille causes essentielles d'ennui, la moindre chose comme un billard et une balle qu'il pousse suffisent pour le divertir » (*Ibid.*, p. 229). Aussi, l'ennui est constitutif de l'homme, nous apprend Pascal : rien ne peut éviter sa misère, et le divertissement n'offre aucun réconfort parce qu'il est fragile et illusoire. C'est sa misère qu'il se cache, ses limites, qu'il cherche vainement à repousser. Et c'est en n'y pensant pas qu'il croit repousser son malheur : « Les hommes, n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser » (*Ibid.*, p. 226) ou « La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir, mais le divertissement nous amuse et nous fait arriver insensiblement à la mort » (*Ibid.*, p. 168).

¹⁹⁵⁶ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 29.

accroissant le dégoût de soi et des autres, d'où le besoin de s'adonner aux tâches ménagères. Ne faisant rien, le personnage se retrouve dans un colloque forcé avec lui-même qui d'une part accentue son amertume parce qu'il se rend compte de la vanité et de la vacuité de sa vie, et d'autre part lui révèle le temps vide et insupportable dans lequel il est emprisonné. En segmentant ses journées de la façon la plus stricte possible, le personnage s'oblige à employer son temps au lieu de se laisser aller à une inactivité qui lui dévoile l'inanité de sa vie. De plus, c'est aussi une manière pour ne pas avoir à faire l'exercice de sa liberté, une liberté qui lui est insupportable car il découvre le vide béant de son existence. De plus, on voit combien Mrs Fletcher affectionne l'ordre, le temps libre étant synonyme de désordre, d'un désordre qui lui renverrait les « contraintes » de sa liberté. « Avec la liberté il découvre son néant »¹⁹⁵⁷, analyse Arnaud Codjo Zohou. Il est alors évident que les personnages greeniens préfèrent s'ancrer encore plus dans la matérialité de leur vie en s'adonnant strictement aux tâches ménagères. D'ailleurs, le narrateur poursuit en indiquant combien ces tâches permettent un rapide écoulement du temps : « Le reste de la journée s'écoulait rapidement pour Mrs Fletcher ; outre qu'elle assumait toutes les charges de la femme de chambre qu'elle avait renvoyée, elle se fixait de petites besognes qui, presque toujours, la tenaient en haleine jusqu'au soir »¹⁹⁵⁸. Les tâches quotidiennes sont donc intrinsèquement liées à la notion de temps, permettant aux personnages de le combler en s'occupant l'esprit, mais sont une chimère qui leur masque l'ennui dont est prise leur existence entière.

Par ailleurs, certains personnages leur donnent un caractère habituel afin d'en limiter la pénibilité et de faire échec à tout ce qui pourrait menacer l'ordre régnant en maître chez eux. Tel est le cas d'Adrienne. Dans une maison temple des habitudes, la jeune Adrienne est très tôt contrainte de respecter les us et coutumes imposés par Antoine. Son éducation la formate ainsi peu à peu à maintenir un ordre harmonieux, et si au début s'occuper des tâches quotidiennes lui sert – justement – à occuper son esprit et ses mains, cela devient vite une habitude, comme le démontre par exemple le « geste machinal » avec lequel elle « passa un chiffon qu'elle tenait à la main sur le marbre de la desserte »¹⁹⁵⁹ ou sa complaisance à assumer ce rôle alors que Désirée pourrait très bien le faire. Aussi ne dit-elle rien lorsque sa sœur lui suggère de « changer l'eau des fleurs »¹⁹⁶⁰ et ajuste-t-elle la tenue qu'elle avait enlevée pour regarder par la fenêtre : « Adrienne remit le torchon sur

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁵⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 130-131.

¹⁹⁵⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 287.

¹⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 288.

ses cheveux et en noua les bouts derrière la nuque »¹⁹⁶¹, comme si sa seule occupation était maintenant un rôle à assumer, puis un geste machinal qu'elle accomplit pour combler le vide de l'ennui. En effet, le lecteur s'en rend compte entre autre lorsque la jeune fille et sa sœur organisent le départ de cette dernière et qu'Adrienne reprend vite l'air de rien son essuyage des flambeaux de bronze de la cheminée, ou encore après la mort de son père, qui lui laisse pourtant le champ libre, où elle accomplit avec plus de régularité que jamais ces tâches :

Chez elle, Adrienne se tenait presque toujours au salon en attendant qu'on lui servît son repas et s'occupait de son mieux. Souvent, elle mettait son tablier par-dessus sa jupe de serge noire comme autrefois et nettoyait les meubles où elle était sûre que le chiffon de Désirée ne passait jamais. Elle s'amusait aussi à retirer les livres de leurs rayons, à en enlever la poussière de la tranche avec une brosse à habits et les replaçait ensuite dans la bibliothèque par ordre de grandeur. Jamais il ne lui venait à l'esprit d'en lire un. Ainsi que beaucoup de femmes dont l'enfance a été maussade et qui n'ont de leurs classes que de mauvais souvenirs, il lui répugnait d'entreprendre une lecture un peu longue comme s'il se fût agi d'une corvée désagréable, d'un *devoir*.¹⁹⁶²

L'ennui de la jeune fille est mis en valeur par le verbe « attendre », qui montre que le seul but et la seule action de sa journée est le repas. De même, l'immutabilité des choses malgré la mort du père est illustrée par la comparaison « comme autrefois », qui montre aussi l'ampleur de l'ennui d'Adrienne qui – malgré le fait que Désirée ait déjà nettoyé la pièce – y repasse son chiffon. Son nettoyage se fait par habitude, mais aussi pour combler le temps, comme le montre le verbe « s'amuser ». Enfin, le fait que les livres soient classés par ordre de grandeur prouve que la lecture n'a pas de raison d'être chez elle, ne sert que de décoration et non pas de passe-temps : alors que l'activité pourrait être plaisante, elle est définie comme un « devoir », par contraste avec la corvée du ménage. Ainsi, n'est pas corvée l'activité que l'on croit, ce qui met en relief le fait que la jeune fille se plonge dans une activité la plus matérielle possible pour tenter d'amoindrir son ennui et sa mélancolie. De plus, les activités ménagères prouvent combien aucune affection, aucun intérêt l'un pour l'autre n'existe dans cette famille. Les premiers dialogues mettent en valeur leur indifférence, les deux sœurs ne parlant que de ménage, parsemant leurs répliques de « il faut »¹⁹⁶³ ou « tu devrais »¹⁹⁶⁴, lorsque ce ne sont pas des impératifs. De même, le lecteur a l'impression que cette activité d'Adrienne est une manière de vérifier que tout est en ordre, qu'aucune surprise ne peut rentrer dans sa vie, alors qu'elle le désire intimement. Dans sa

¹⁹⁶¹ *Ibid.*.

¹⁹⁶² *Ibid.*, p. 404.

¹⁹⁶³ *Ibid.*, p. 287.

¹⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 288.

rigueur quotidienne, dans sa constante « inspection des meubles »¹⁹⁶⁵, apparaît la volonté d'éviter la facticité, de provoquer les choses, comme le prouve sa superstition, afin de conserver une uniformité qui lui donne l'impression de diriger sa vie, d'en être maître et d'en posséder un certain contrôle. Dans son comportement, elle supplée l'oisiveté dans laquelle elle est enlisée. Elle se comporte comme Félicie, la couturière de *Le Malfaiteur*, en se jetant dans son ménage avec autant d'ennui, de dégoût que par un mouvement d'habitude. En effet, Félicie « saisit avec humeur »¹⁹⁶⁶ son ouvrage, condamnée à travailler, tout comme Adrienne passait sa colère en remplissant un vase avec violence, le geste lui permettant de se défouler sur l'objet qui représente ses clients au lieu de ces derniers¹⁹⁶⁷. De même pour les trois tantes d'Élisabeth, et en particulier Rose. Son attitude effraie la fillette et est l'expression d'une part de sa progressive perte de réalité et d'autre part du rejet qu'elle éprouve pour cette fillette venant lui rappeler une vie de famille anéantie. En effet, nettoyant chez elle, elle chasse Élisabeth à grands renforts d'eau et de balai :

Rose nettoyait la cuisine lorsque l'enfant revint. Deux chaises de paille étaient juchées sur la table, et la vieille femme, en camisole de flanelle grise, chassait une lavette sur les carreaux rouges à l'aide d'un balai. Les pieds dans des sabots, elle allait de côté et d'autre, d'un air de zèle, le sourcil bas et l'œil hostile. L'eau qui tombait à grand bruit du robinet dans une bassine empêcha qu'elle n'entendît sa nièce et elle poussa un cri en la voyant [...]. D'un bond par-dessus le « mouillé », Élisabeth regagna la porte et se tint dans l'embrasure pendant que sa tante, avec un grand geste en arc de cercle, lui lançait son balai presque dans les pieds, sous prétexte d'effacer la trace de ses pas sur la brique humide¹⁹⁶⁸.

Le narrateur met en valeur le fait que la fillette soit l'indésirable dans sa propre famille, ce qui insiste sur son statut d'étrangère au monde. En effet, la première phrase en est l'illustration, les temps verbaux (imparfait – passé simple mêlés à l'emploi de la conjonction « lorsque ») indiquant qu'il n'y a pas de place pour elle parce que l'action est commencée et elle en empêche le déroulement. La réaction de Rose¹⁹⁶⁹, dont l'affection

¹⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 350.

¹⁹⁶⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 204.

¹⁹⁶⁷ « Si les clients pouvaient connaître les pensées qu'on agite en travaillant pour eux, tout ce qu'on peut mettre de fureur dans les points d'une couture ! » (*Ibid.*) ; et l'on retrouve en effet la même fureur dans les tâches chez Adrienne, le ménage étant chez elle un exutoire lui permettant de passer la colère qu'elle ressent éprouve pour Germaine.

¹⁹⁶⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 424.

¹⁹⁶⁹ Marguerite, dans *Varouna*, réagit de la même manière : « À vrai dire, Marguerite se souciait peu de cette enfant qu'elle faisait garder à l'école le plus longtemps qu'il se pouvait. [...] elle préférait de n'avoir pas la fillette à ses trousses quand elle veillait au ménage, et comme le ménage commençait au petit jour pour s'achever à l'heure du souper, il ne semblait pas qu'il y eût un instant de toute la journée où il fût souhaitable la présence de l'enfant dans la maison de Bertrand Lombard » (Julien Green, *Varouna*, cité, p. 689). La tante

pour sa nièce est absente, exprime son indifférence teintée de mépris pour cette fillette qui vient déranger sa petite vie bien construite autour de sa personne. D'ailleurs, la posture de la fillette, sur le pas de la porte illustre bien sa condition d'indésirable et d'étrangère. Cette condition se prolonge chez M. Lerat avec le comportement des filles de ce dernier qui lui font sentir qu'elle n'est pas de la famille ainsi qu'à Fontfroide où une surveillance discrète devient plus pesante au moment où elle s'en rend compte. Mais la surveillance tend à la rejeter plus qu'à l'inclure dans son décor. Rose ne cache pas son peu d'affection pour la fillette : le balai qu'elle balance dans les pieds d'Élisabeth est le symbole de son désir de se débarrasser de l'enfant – ne dit-on pas « du balai » ? Par ailleurs, le ménage est l'image de sa séquestration à la maison. En l'entretenant, elle s'assure sa possession, mais aussi empêche que des inconnus viennent souiller ce temple aux souvenirs qu'elle a érigé. Telle est la raison de son comportement à l'égard de la fillette : elle est la preuve vivante de l'amour de sa mère pour Monsieur Edme, hors mariage, ce qui en fait une enfant impure, dont la présence est un rappel de l'erreur de Blanche et vient balayer les certitudes de Rose à propos de la famille. Sa haine indique donc son dégoût pour la vie sexuelle, d'où son besoin de nettoyer pour effacer toute trace de vie¹⁹⁷⁰. Entre obsession pour la mort de son mari et de son fils et démence, Rose se lance dans le ménage comme s'il s'agissait de panser la douleur de la perte en l'évoquant encore une fois, en en revivant le moindre rappel. Plus loin, elle provoque la fuite d'Élisabeth par son comportement :

La vieille femme était debout au milieu de la cuisine qu'elle lavait à grande eau et sa haute silhouette noire se démenait dans la lumière bleuâtre qui tombait de la fenêtre ouverte ; à ses pieds le carrelage humide brillait avec l'éclat d'une surface métallique. Dans un grand bruit de sabots, elle traversait la cuisine où elle semblait à la poursuite d'un rat, ou bien elle se tenait immobile, et envoyait sa lavette de tous les côtés avec un grand geste circulaire qui la courbait en deux. Parfois, laissant retomber son balai, elle courait à l'évier, saisissant à pleins bras de seau qui débordait et le vidait avec fracas¹⁹⁷¹.

d'Hélène lui fait payer sa jalousie de sa sœur, l'enviant d'avoir épousé Bertrand Lombard et d'avoir une vie de famille alors qu'elle est seule. S'installant chez lui après le décès de sa sœur, elle ressent l'hostilité de ce dernier et n'en éprouve qu'un rejet pour la fillette, qu'elle cache par certaines marques d'affection. Par ailleurs, le personnage est comme les personnages féminins de notre corpus, attaché fortement à sa demeure, et le ménage est l'image de cette dépendance au décor car elle ne fait que l'entretenir.

¹⁹⁷⁰ Elle refuse les traces de pas laissées par des « chaussures sales » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 434), ou encore explique son geste à la fillette : « Et tu te promènes là-dedans comme sur du gazon, avec tes pieds sales » (*Ibid.*, p. 425). Nous voyons ici son refus de la sexualité. Selon certains psychanalystes, tels que Freud ou Jung, le pied est un symbole « phallique » (Jean Chevallier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 750), il est associé dans cet extrait à la saleté, ce qui en dit long sur le dégoût de la tante pour la sexualité.

¹⁹⁷¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 434.

Le narrateur donne la vision d'une femme qui n'est plus en pleine possession de ses gestes. En effet, le lecteur a l'impression que ses gestes découlent non pas d'une impulsion mentale mais d'une réaction nerveuse. Les verbes indiquent des mouvements saccadés, brefs, sans logique : « se démenait », « traversait », « envoyait », « courait » sont associés à des compléments exprimant la brusquerie de ses actes. Aussi, « dans un grand bruit », « de tous les côtés », « un grand geste circulaire », « à pleins bras », « avec fracas » expriment la difficulté du personnage à se contenir et à maîtriser ses gestes. Cette démente est l'expression d'une volonté du personnage d'exorciser ses démons, de purifier sa mémoire comme elle purifie sa cuisine en la nettoyant avec rigueur afin d'effacer d'une part les drames familiaux qu'elle a vécus et d'autre part d'anéantir cette petite fille venant lui rappeler son rôle de mère.

De plus, la séquestration de l'être ennuyé par l'habitude est aussi « un besoin nerveux » de retourner vers des choses qui ne changent pas du passé, d'accomplir les mêmes actes, comme un mélancolique qui regarde continuellement vers le passé :

Elle était maintenant au milieu du salon, un chiffon à la main, et regardait avec tristesse ces meubles qu'une habitude, presque un besoin nerveux, la forçait à essuyer tous les jours. Comme la veille, à certains moments, elle se sentait envahie par une indifférence générale à l'égard de ce que la journée lui réservait. Il semblait que son cœur épuisé par la souffrance ne fût plus capable de rien éprouver. Ses frayeurs, son agitation de la nuit passée lui paraissaient absurdes, et elle était tranquille à présent, mais d'une tranquillité affreuse qui n'était qu'un effet du dégoût. [...]

Elle continua sa promenade, examinant chacun des bibelots posés sur les tables, passant son chiffon sur le dossier des chaises¹⁹⁷².

Après la mort de son père, l'habitude permet aussi à Adrienne de s'empêcher de penser à son geste et d'opérer inconsciemment un effacement de ce dernier. Son regard triste sur les meubles, rappels de son père, ainsi que son besoin de les entretenir, symbolise son difficile deuil. Le verbe « forcer » montre son emprisonnement par l'habitude, et les mots « indifférence » et « rien éprouver » sont la preuve que les tâches quotidiennes habituelles sont aussi une fuite de la situation. De même, le nom « promenade » est le signe de la tentative d'Adrienne de combler le vide, car le personnage erre plus qu'elle ne marche vers un but, tentant de remplir de longues journées vides. Dans ce passage temps et espace sont entremêlés et participent au dégoût du personnage pour son décor, mais à l'incapacité de s'en éloigner car il est sa propre image. L'indifférence du personnage est le reflet de l'homogénéité soudaine du temps, où passé, présent et futur ne forment qu'un tout

¹⁹⁷² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 487.

sans relief et détestable, ainsi que du lieu où plus rien ne semble avoir d'emprise sur elle. Mais derrière ce ménage se cache le désir symbolique d'effacer ses souvenirs, son passé, de faire table rase de ses souvenirs. En effet, elle se sent indifférente à l'égard de tout changement d'état, de toute nouveauté, ce qui montre que le présent lui a été douloureux et qu'elle désire s'en détacher, et, lorsqu'elle observe dans le miroir une ride, ouvrage du temps, elle se demande « comment elle pourrait la faire partir »¹⁹⁷³, et donc, dans une lecture plus large comment effacer des souvenirs qui n'ont plus rien de réconfortant.

Enfin, constamment surveillée par ses proches, qui lui dictent une ligne de conduite, Adrienne en vient à considérer cette « corvée » comme une liberté, malgré la surveillance toujours présente de son père et sa sœur :

En été, deux fois par semaine, Adrienne allait au jardin cueillir des fleurs sous les yeux attentifs de son père, qui l'observait du perron, et de sa sœur étendue sur son canapé. Elle suivait les plates-bandes bordées de briques, s'arrêtait par moments pour arracher ces petites herbes qui donnent une goutte de lait lorsqu'on les plie, et faisait grincer son sécateur d'un air menaçant devant les fleurs que le soleil avait brûlées. Cette inspection terminée, elle coupait cinq ou six tiges de géraniums rouges, les seules plantes qui consentissent à pousser dans cette terre avare, et elle rentrait à la villa pour les disposer dans des vases. Le reste du temps, sa tâche se réduisait à parcourir la maison après que la servante y avait promené son balai et son plumeau, et à s'assurer que tout était en ordre. Autrefois elle s'acquittait de ces petits devoirs assez volontiers, car ils diminuaient les heures d'ennui qui s'écoulaient entre les repas, mais à présent ils lui semblaient fastidieux¹⁹⁷⁴.

L'occupation habituelle est illustrée par la fréquence du jardinage, « deux fois par semaine », mais elle est aussi la seule sortie qui lui est permise. Celle-ci sera d'ailleurs interdite par son père après l'épisode du jeu de cartes, ce qui montre bien qu'elle lui est concédée comme une liberté. Même s'il est réalisé sous une surveillance constante¹⁹⁷⁵, le jardinage est le seul moment de liberté relative, considérée comme telle. Par ailleurs, l'attitude d'Adrienne à l'égard du ménage revêt deux significations. D'une part, il est l'indice d'un manque de réalisation personnelle de la jeune fille, qui essaye de combler le désœuvrement auquel elle est forcée. Dans ses activités ménagères, aucun bouleversement de l'ordre n'est possible. Au contraire, elle se fait ouvrière de l'ordre tant chéri chez les Mesurat en passant et repassant après la servante. Sa réalisation personnelle est donc tout à

¹⁹⁷³ *Ibid.*, p. 487.

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 305-306.

¹⁹⁷⁵ Le narrateur insiste sur cette « liberté » surveillée : « Ce matin, Adrienne coupait les géraniums sous la surveillance de son père et de sa sœur. Ils lui avaient permis cette distraction, bien qu'elle n'eût pas encore consenti à répondre à leurs questions, mais c'était parce que Germaine était trop faible pour faire régulièrement le tour du jardin et que M. Mesurat jugeait indigne de lui de cueillir des fleurs » (*Ibid.*, p. 333). En plus de lui faire ressentir les contraintes de sa vie, cela accentue sa position de fille, sa dépendance au père, et donc empêche son épanouissement et son progressif détachement à l'autorité paternelle.

fait impossible, puisqu'elle accomplit un travail qui n'est pas à faire, les tâches ayant été réalisées avant elle par Félicité. L'image est donc donnée de l'impuissance de l'être ennuyé et de son enlèvement intérieur, qui correspond à une volonté première d'agir sur le décor. En effet, l'oisiveté de la jeune fille, due à son éducation et à son désintérêt pour le monde extérieur, ne va pas sans le besoin de s'occuper. N'ayant aucune passion, signe de son aridité intérieure, elle reporte son attention sur la maison dans un besoin d'agir mimétiquement sur le monde. D'autre part, son besoin de frotter, de passer et de repasser un chiffon sur les meubles n'est pas sans être une connotation érotique. Les pulsions de la jeune fille à l'égard du médecin s'expriment dans toute l'énergie qu'elle met dans l'entretien de son intérieur, de son espace intime, et sont l'image d'un désir frustré¹⁹⁷⁶. De même, les tâches sont comme un exutoire qui lui permet de se défouler, de laisser exprimer sa colère contre sa sœur, comme l'illustre le moment où – après que sa sœur l'a accusée de courir les rues – elle fait couler « en un jet dru »¹⁹⁷⁷ l'eau pour remplir le vase de géraniums : au lieu d'exprimer par la parole son ire, les tâches ménagères lui donnent une occasion de se défouler, de mettre toute la violence qu'elle ne peut laisser s'exprimer librement.

Ainsi, que ce soient une habitude, une occupation, ou une liberté illusoire, les tâches ménagères sont avant tout une échappatoire à l'ennui et à la vie des personnages car elles permettent de ne pas penser à sa situation et de s'occuper les mains et l'esprit. Dans ce qu'il y a de plus matériel les protagonistes puisent la force nécessaire pour supporter un réel pesant et étouffant. Il apparaît en outre que les tâches ménagères sont l'expression de toute la rancœur des personnages pour leur existence : par elles, ils se déchargent du néant auquel se résume leur vie en se donnant l'impression illusoire que leurs journées sont remplies utilement. De là naît un besoin de sens qu'ils éprouvent tous. Les tâches quotidiennes répondent donc à la nécessité de combler le néant intérieur que tous

¹⁹⁷⁶ D'Emily, qui a un besoin quasi maladif de regarder les meubles, de les caresser, est dit : « Il lui semblait qu'on lui eût presque ôté la vie en la privant de ces meubles qu'elle s'était accoutumée à voir dans sa chambre depuis l'époque la plus reculée de son enfance et qu'elle chérissait comme elle n'avait chéri aucun des êtres humains » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 219). Les personnages féminins sont toutes frustrées, ne recevant ni affection de leur famille, ni amour de la part de la personne qu'elles idéalisent. De là leur retour à la maison et leur repli sur soi, car – selon Marie-Françoise Canérot – les objets « comblent l'absence obligée, ils nourrissent une faim qui ne peut s'assouvir » (Marie-Françoise Canérot, « Les premiers romans de Julien Green : un réalisme insolent et insolite », in *Julien Green et l'insolite*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 75). Le ménage et la façon obsessionnelle de l'accomplir signe donc une appropriation de la personne aimée ou disparue dans un transfert qu'explique leur frustration et leur besoin de domination. En effet, nettoyer signifie maintenir en ordre, contrôler un quotidien dont les personnages ne contrôlent pas le lent déroulement car ils sont inférieurs, dominés, et doivent respecter les habitudes tout autant imposées par autrui que par eux-mêmes.

¹⁹⁷⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 317.

ressentent, mais aussi de redéfinir une réalité source de souffrances et de frustrations. S'ils s'y jettent avec autant d'énergie, comme si leur vie en dépendait, c'est parce que le poids de leur oisiveté est tel qu'ils ressentent un besoin de donner une justification à leur petite existence. Image de leur emprisonnement claustrophobique¹⁹⁷⁸, le ménage est aussi le signe de leur révolte impossible. Les personnages sont pris au piège de la quotidienneté et ne peuvent qu'accepter l'ennui qui en découle. Dès lors, les occupations auxquelles ils tentent de s'adonner ne sont que des simulacres qui les renvoient à leur vacuité. Dans cette existence où la vie semble s'écouler lentement, peut-on toutefois affirmer qu'il n'existe pas de possibilité de distraction, que le roi [doit rester] sans divertissement ?

b) Les occupations : une possibilité de désennui ?

Il est intéressant de noter combien les occupations des personnages découlent de leur ennui et ne fait qu'accroître ce dernier. En effet, aucun intérêt ne motive le choix de ce « divertissement », qui ne détourne donc pas le protagoniste de son ennui car il est subi plutôt que pleinement choisi et apprécié. Aussi, tout comme elle lui impose sa vie d'expédients, Mrs Fletcher force Emily à se livrer à son ouvrage et il en est de même avec Antoine instituant la partie de cartes vespérale :

Le soir même, comme Désirée posait la cafetière devant M. Mesurat, le vieillard se tourna vers Adrienne.

« Sais-tu, dit-il, j'ai une idée. On s'ennuie ici après dîner. Nous allons jouer au trente et un. »

La jeune fille laissa retomber sa serviette qu'elle était en train de plier et leva les yeux vers sa sœur, mais Germaine gardait un visage impénétrable.

« Et bien ? » fit M. Mesurat en caressant sa barbe du revers de son pouce.

Il se tut, gêné par la surprise qu'il lisait sur le visage de sa fille cadette. [...]

« C'est vrai, reprit le vieillard, ici, on ne fait rien, le soir. Je lis le journal, ta sœur monte se coucher. Il faut des distractions... »¹⁹⁷⁹

Si l'adulte ressent son ennui de façon moins aiguë, ou l'ignorent pour certains, il semble qu'ici M. Mesurat ait conscience de l'ennui vulgaire¹⁹⁸⁰ qu'il éprouve. Désirant

¹⁹⁷⁸ Dans leur soin obsessionnel de l'intérieur apparaît aussi le besoin de s'assurer une prise avec une réalité qui leur échappe. Adrienne s'assure « que son être n'est pas en train de se dissoudre tant qu'elle peut préserver grâce à eux une activité ménagère qui demeure son ultime contact avec la réalité », analyse Michèle Raclot (*Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 324). Dans ces gestes rassurants, les personnages se donnent l'impression de posséder la réalité et d'être toujours le même personnage face à une réalité qui met leur identité en équilibre. Tel est le cas d'Adrienne après le parricide, ressentant le besoin de s'adonner à des tâches habituelles, ou d'Emily après ses disputes avec sa mère, se concentrant sur l'alimentation du feu.

¹⁹⁷⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 318.

¹⁹⁸⁰ Deux sortes d'ennui peuvent être différenciées. Le Savoureux, dans sa thèse *Le Spleen*, distingue l'ennui normal, dont il donne la définition suivante : « L'homme sain qui ne dépense pas suffisamment toute son

combler un temps vide et réunir sa famille, il propose une activité qui en réalité ennuie ses filles et les désunit tous les trois puisque provoquant la colère du père, la révolte de la fille et sa soumission. Par ailleurs, comme un bon *pater familias* qu'il est, c'est lui qui fixe l'occupation de la famille, et donc ce que peut désirer sa famille. Seul le père peut dicter ses *desiderata* et la famille doit le suivre. L'occupation est vouée à devenir un devoir sous le joug de ce père tyrannique. Le lecteur a l'impression que le jeu de cartes devient un guet-apens, destiné à faire avouer la vérité à Adrienne à propos de ses sorties vespérales. De plus, ce passe-temps n'a rien de fédérateur¹⁹⁸¹ :

énergie disponible s'ennuie : dès qu'il lui est permis d'employer ses forces, l'ennui disparaît » et l'ennui morbide qui est « un ennui primitif, profond, durable, persistant » (cité in René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, pp. 64 et 66). Pour cette distinction, Le Savoureux retient une intensité différente entre les deux états, ainsi qu'une chronicité plus importante pour l'ennui morbide. Ce dernier ennui est pathologique, il est déjà installé chez le sujet et « engendré par une certaine structure de la personnalité » (*Ibid.*, p. 86). Comme l'écrit Sénèque, dans *De la tranquillité de l'âme*, « le mal dont nous souffrons ne vient pas des lieux, mais de nous, qui n'avons la force de ne rien supporter : travail, plaisir, nous-mêmes, toute chose au monde nous est à charge » (Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, cité, p. 79). Cet ennui est morbide, il est ancré dans le sujet qui le projette sur les choses, le décor et les personnes. Dans l'ennui que nous avons qualifié de vulgaire, c'est-à-dire pour Le Savoureux l'ennui normal, le sujet s'efforce de trouver des occupations pour sortir de la vie étriquée qu'il s'est construite. Tel est le cas de M. Mesurat, tandis qu'Adrienne, pour en rester à la même œuvre, est plus profondément touchée par son ennui. D'une part il est héréditaire, provoqué par l'existence misérable et peu épanouissante qu'elle a connue ; d'autre part elle l'a déjà dans sa personnalité, ce qui fait qu'elle voit sa vie sous le voile d'un ennui réduisant à néant toute vitalité. De plus, dans l'ennui normal, le sujet ne parvient pas à s'adapter au changement, comme par exemple Antoine ne supporte pas que Germaine ne descende pas dîner. Dans l'ennui morbide, le sujet a le sentiment du néant en lui : rien ne vaut la peine d'agir, toute action est et vaine et stérile parce qu'elle conduit invariablement à l'échec, d'où la difficile mise en réalisation de l'action et la sensation d'un écoulement lent du temps. Cette tentative de distinction de l'ennui, qui a été dressée par de nombreux auteurs, n'est néanmoins pas exhaustive. Milan Kundera dépeint par exemple trois catégories : l'ennui passif qui est dû à un manque d'intérêt, l'ennui actif qui force à trouver une occupation et l'ennui en révolte qui pousse à la violence (« Jean-Marc se rappelle sa vieille théorie : il y a trois catégories d'ennui : l'ennui passif : la jeune fille qui danse et bâille ; l'ennui actif : les amateurs de cerfs-volants ; et l'ennui en révolte : la jeunesse qui brûle les voitures et casse les vitrines », Milan Kundera, *L'Identité* [1997], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2011, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1308 pages, pp. 367-457, p. 376). Discutable, à cette distinction est préférable celle que nous avons expliquée ci-dessus ou celle qu'accomplit Martin Doehlemann : « 1. l'ennui situationnel, comme lorsque l'on attend quelqu'un, assiste à un cours ou prend le train ; 2. l'ennui de saturation, quand on a trop de la même chose et que tout devient banal ; 3. l'ennui existentiel, où l'âme est sans contenu et où le monde tourne à vide ; 4. l'ennui créateur, qui se caractérise moins par son contenu que par son résultat, à savoir que l'on se voit contraint de faire quelque chose de neuf » (cité in Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 57). Bien que l'entreprise soit plus ardue qu'elle n'en a l'air, cette typologie est valable, mais nous parlerons désormais seulement de l'ennui normal et de l'ennui morbide. Enfin, la distinction de Le Savoureux rejoint *grasso modo* celle de Flaubert (ennui commun qui est un simple ennui de situation et ennui moderne qui est plus intense et où le désir manque au sujet) ainsi que celle de Brierre de Boismont (l'ennui originel est l'ennui déjà présent dans la personnalité du sujet, tandis que l'ennui secondaire est un ennui qui est acquis par le sujet suite à un événement dramatique ou particulier, qui lui ôte tout goût à l'existence. Lire l'analyse de Jean-Christophe Coffin, « L'antichambre de la décadence. Brierre de Boismont, un aliéniste face à l'ennui », in *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIX^e – XX^e siècle)*, Pascale Goetschel, Christophe Granger, Nathalie Richard, Sylvain Venayre, cité, pp. 63-73).

¹⁹⁸¹ Aussi, le lecteur comprend mieux l'attitude d'Antoine et de Germaine, espionnant par la fenêtre les allers-venues de Madame Legras lorsqu'elle emménage : « Cette scène fut observée avec une sorte de passion, de curiosité, par les habitants de la villa des Charmes. Germaine s'était assise et M. Mesurat, debout et la bouche entrouverte, regardait fixement le jardin d'en face, comme si un gouffre venait de s'y creuser » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 334). En effet, bien contents d'être arrachés de leur inaction, les

Aussi quel précieux spectacle c'eût été pour un observateur que ce jeu de cartes quotidien ! Ces trois personnes étaient réunies autour de cette lampe, que d'intérêts les divisaient, que de pensées hostiles dans leurs cœurs ! Le père craignant pour la paix et les habitudes de sa maison, une fille torturée d'amour, l'autre de jalousie et de curiosité. Et il semblait que tout cela fût représenté d'une manière concrète par ce jeu qui consistait à prévenir le voisin dans son plan d'attaque, à faire avorter ses projets et à triompher de lui¹⁹⁸².

La protagoniste se plie au jeu de cartes plus pour chasser l'ennui, avoir la tranquillité et fuir la violence de son père, que par propre volonté. En effet, comme le narrateur le rapporte, « mieux valait jouer aux cartes que de pleurer et de bâiller dans sa chambre ou de subir la colère d'un vieillard impérieux et d'une malade aigrie »¹⁹⁸³, ce qui montre que cette distraction n'en est plus une puisqu'elle ne remplit pas le rôle habituel d'un loisir. Par ailleurs, l'amour et l'affection n'ont aucune place lors de la distraction familiale. D'une part, elle est devenue une habitude, indiquant qu'elle devient un automatisme sitôt le dîner fini, et donc la perte de tout plaisir, d'autre part elle contribue à enfermer chaque personnage dans sa rancune et dans son indifférence pour autrui. De même, là se joue toute l'hostilité de l'un pour l'autre, comme le démontre la dernière phrase, symbolique de leur vie familiale. En effet, « la Trinité bourgeoise, en son superbe isolement domestique, apparaît secouée par un jeu infernal de rivalité, qui renvoie chacun à sa propre dépendance tout en le laissant obnubilé par l'autonomie, ou la virtualité d'autonomie, qu'il prête aux autres »¹⁹⁸⁴, écrit Carole Auroy-Mohn. Si chacun tente de ravir la première place à son adversaire, c'est le père qui est doté de cette toute puissance et qui l'emporte toujours, asseyant ainsi invariablement son pouvoir. Autre occupation, tout autant odieuse, le spectacle de « la lettre triste et la lettre gaie » :

Bien à contrecœur, la jeune fille quitta sa chaise et vint se placer debout sous le lustre. [...] Bien des fois, elle avait fait rire M. et Mme Vasseur en le « faisant » la lettre triste ou la lettre gaie. [...] Dans sa provinciale ignorance, la pauvre fille s'exécutait avec une bonne grâce désarmante aussi souvent qu'on le lui demandait et se félicitait intérieurement des grands éclats de rire que provoquait sa petite comédie muette. À peine moins naïfs qu'elle, les Vasseur la trouvaient brillante. Par cruauté naturelle, Ulrique se gardait d'instruire la

personnages assistent, envieux, à l'arrivée de leur voisine et Antoine en supprime ses balades afin d'observer celle-ci, comme si son espionnage était un loisir à part entière. De même pour ses filles, avides de nouveauté sous le joug de leur ennui, car il faut à tout prix une distraction dans cette province morte, où chacun s'enlise dans ses habitudes, où l'ennui fait ressentir le poids des journées, les minutes s'égrenant lentement, même s'il ne s'agissait que « d'occup[er] ses mains » (*Ibid.*, p. 453).

¹⁹⁸² *Ibid.*, p. 336.

¹⁹⁸³ *Ibid.*

¹⁹⁸⁴ Carole Auroy-Mohn, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », in *Julien Green. Littérature et spiritualité*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, pp. 95-96.

jeune fille du ridicule dont elle se couvrait et l'encourageait plutôt à se donner en spectacle¹⁹⁸⁵.

Contribuant à en faire le code de la famille, ce jeu met en valeur l'égoïsme du groupe familial, qui pour tuer son ennui n'hésite pas à mettre mal à l'aise la jeune Hedwige, se donnant en spectacle plus que ne donnant un spectacle. En effet, l'occupation – tellement elle est devenue une habitude et a perdu sa dimension plaisante – se transforme en plaisir sadique d'observer une jeune fille peu sûre d'elle rater son tour. Naïve, Hedwige s'exécute avec la gentillesse des introvertis qui n'ont jamais eu l'attention sur eux. Mais si elle accomplit sa tâche avec autant d'application que possible, les regards sur elle se font de plus en plus gênés face à la désapprobation de Mme Attachère. « Brillante », l'adjectif qu'emploient les Vasseur dit bien combien son spectacle est imparfait, le même mot qualifiant ce front brillant qu'elle tente de masquer à tout prix à grands renforts de poudre matifiante. Il s'agit ici aussi de masquer la vacuité de leur existence en offrant à l'invitée un spectacle qui indique combien ses hôtes sont talentueux. Mais l'invitée ne comprend pas le sens du spectacle, et malgré les efforts d'une Hedwige ignorante de la gêne qu'elle provoque parmi l'assemblée, celui-ci se poursuit. Obligée de s'en tenir à son rôle, la jeune fille ne fait que prolonger le rôle qu'elle joue quotidiennement : mimer une joie qu'elle ne connaît plus depuis sa rencontre avec Gaston Dolange. Toutefois, le seul moment où la vérité l'emporte sur le mime, c'est-à-dire où elle explose en sanglots lors de la lettre triste, son auditoire approuve le « spectacle » : « de vraies larmes roulèrent sur ses joues et vinrent mouiller ses lèvres ; portant son mouchoir à sa bouche, elle se mit à sangloter »¹⁹⁸⁶. Ainsi, cela sous-entend clairement que la sincérité n'est pas réellement de mise : les jeunes sont asservis aux bourgeois qu'ils côtoient et forcés à jouer un rôle qui satisfait ces derniers parce qu'il flatte leur vanité. « C'est ainsi que la jeune fille sert un divertissement bouffon à ces gens qui s'ennuient dans leur grand hôtel vide, emblématique de leur vide intérieur »¹⁹⁸⁷, écrit Édith Perry.

Par ailleurs, l'« ennuyé » fuit son ennui en se livrant à l'observation régulière du paysage : « On sentait que c'était là un des petits passe-temps d'une vie sans grandes occupations et qu'elle devait s'y livrer avec régularité »¹⁹⁸⁸, écrit le narrateur à propos d'Emily. La jeune fille a besoin en effet de trouver un aspect nouveau à sa vie, d'où sa contemplation du paysage, qui est la toile de son ennui. Sur le paysage il projette son

¹⁹⁸⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 229-230.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹⁸⁷ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 95.

¹⁹⁸⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 70.

désintéressé pour l'intérieur mais il en fait aussi le support de son oisiveté. Le personnage est néanmoins profondément lié à son décor : ses occupations enfantines témoignent de son besoin de possession. En effet, il est dès l'enfance soumis à un obscur besoin d'accumulation :

Souvent elle s'accroupissait dans le coin d'une chambre et s'amusait sans rien dire de tous les objets qu'elle trouvait à portée de sa main, les pieds des meubles, la frange d'un rideau ; ou bien, du bout du doigt, elle suivait patiemment les rainures du parquet et tâchait d'en faire sortir les épingles, les aiguilles et les menus objets qui s'y glissent quelquefois¹⁹⁸⁹.

Le besoin quasi obsessionnel de possession naît dès l'enfance et est un mouvement naturel de l'être, puisqu'il s'agit d'un jeu, et non pas nécessaire, provoqué par son milieu. Les objets avec lesquels elle joue indiquent sa propension pour la matérialité, l'ancrant à son décor : le personnage est attiré par le monde des objets et non pas par le monde de l'impalpable. En effet, ce qui l'intéresse dans la possession du domaine, ce n'est pas la liberté qu'elle en retire ainsi que le sentiment de sa maturité, mais l'accumulation de richesses, l'idée que telle pièce, tel meuble lui appartiennent. Le lecteur en a l'image dans sa recherche de l'objet perdu dans les rainures du parquet. Il s'agit de posséder le plus d'objets possibles pour acquérir une richesse financière qui érige une barrière face à l'avarice de Mrs Fletcher, mais cette richesse est le signe d'une domination des objets sur le personnage, qui lui procure une pauvreté d'âme car il n'est plus agi que par le désir de posséder. Son occupation le porte donc à l'ennui puisqu'il s'enferme lui-même dans une vie matérielle, dont la seule satisfaction se trouve à l'intérieur de la maison. Cet ancrage au décor se note aussi dans les occupations de Mrs Elliot :

Peu à peu, Mrs. Elliot prenait ses habitudes à Mont-Cinère. Elle défendait qu'on traversât le salon entre deux et quatre heures, parce qu'elle y faisait sa sieste, étendue sur un canapé, et s'y réservait l'usage du meilleur fauteuil qu'elle avait fait pousser près de la fenêtre. Elle fit également déplacer la table de la salle à manger pour ne pas avoir la lumière dans les yeux pendant les repas, et en même temps pour occuper la place du bout qu'elle jugeait préférable à toutes les autres¹⁹⁹⁰.

Le personnage est tout entier tourné vers son propre confort, dans un égoïsme qui ne laisse aucune place aux désirs d'autrui. Par cet enlèvement dans son confort naît et s'installe son ennui, qui lui donne une certaine prédisposition à la paresse. De fait, la

¹⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 85. Le lecteur retrouve certains éléments retracés dans l'*Autobiographie* : « On m'appelait ainsi [Beaver] parce que j'étais toujours à m'affairer par terre avec des boîtes, des bobines, des crayons et tout ce qui me tombait sous la main » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 659).

¹⁹⁹⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 93-94.

grand-mère d'Emily s'enlise dans son oisiveté en prenant ses aises à Mont-Cinère : elle instaure une sieste dans le salon, se réserve le meilleur fauteuil, réorganise la salle à manger autour de son propre confort et redécore la demeure. Voici un personnage qui n'est pas épargné par l'ennui parce qu'il fait de son confort le but ultime de sa vie : aucune occupation donc dans une existence qui s'enlise dans la quotidienneté. Il n'est alors pas étonnant que « des jours s'écoulaient dans leur monotonie pareils et identiques à eux-mêmes, laissant dans la mémoire le souvenir vague et flou d'une tranche de vie ramassée et tassée en un contenu très pauvre »¹⁹⁹¹. Le sentiment du néant de la vie est accru, avec un déroulement temporel encore plus lent dû à l'inactivité. De même chez Adrienne, tout autant ancrée au décor dans ses occupations. Après le parricide, consciente du figement temporel et visuel que les habitudes imposent, elle prend la décision de tout changer dans la maison :

Il s'agissait de modifier l'arrangement de toutes les pièces de la maison. Déjà elle avait déplacé les meubles du salon, brisant la symétrie qui existait dans la disposition des fauteuils, les plaçant contre les murs au lieu de les laisser en rond au milieu du tapis, de façon à dégager un peu le centre de la pièce et à la faire paraître plus grande. Elle changea également la place de plusieurs tableaux. Le canapé où s'étendait Germaine fut poussé dans un coin, entre deux portes, et elle en retira la peau de panthère pour le recouvrir d'un châle breton. Ces petites transformations altéraient tellement l'aspect de la pièce qu'Adrienne feignait de ne plus s'y reconnaître et souriait à son œuvre¹⁹⁹².

Symbole de sa volonté d'oublier tout, de se débarrasser une bonne fois pour toute de son père et de sa sœur, l'acte n'est pas sans importance. La symétrie qui existait donne bien l'image de ce figement, de cette volonté que tout soit contrôlé, bien agencé, tout comme le fait que les canapés soient en rond, forme parfaite par définition. Le changement symbolise ainsi le désir de se débarrasser de son père une bonne fois pour toutes. L'étroitesse qui caractérisait la pièce n'est donc plus que le souvenir d'un temps ancien. En outre, le fait que le canapé soit relégué dans un coin, entre deux portes, symbolise la volonté d'Adrienne d'oublier Germaine, de la mettre dans un coin de sa mémoire. Comme rien ne sera plus jamais comme avant. Cet aménagement des lieux montre combien Adrienne tente de vivre tournée vers le futur, bien que ce soit en vain puisqu'elle ne parvient ni à oublier le docteur et ses proches, ni à ne plus vivre dans ses souvenirs. Comme Mrs Elliot modifiant l'aspect de certaines pièces, Adrienne s'ancore un peu plus au décor en en faisant le reflet de son intériorité et donc le miroir de son ennui. Il

¹⁹⁹¹ René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, p. 59.

¹⁹⁹² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 408.

ne s'agit pas que de trouver coûte que coûte une occupation, dont le réaménagement fait partie, mais aussi d'intégrer sa nouvelle situation pour aller de l'avant. Le même comportement est attribué à Mme Pauque :

Une fois par an, aux premiers beaux jours, la maison entière tombait sous la domination de Mme Pauque. [...] Une espèce de dérangement printanier s'emparait d'elle. On la voyait dans les couloirs, le visage tendu, la bouche pleine d'épingles et les bras chargés de papiers, allant vers sa mission avec une inébranlable foi dans les vertus du camphre et de la naphthaline¹⁹⁹³.

Au-delà de l'indéniable symbolique funèbre, Mme Pauque accomplit un rituel lui assurant que l'ordre règne dans sa demeure et que rien ne vient perturber l'organisation stricte qui doit caractériser l'hôtel. Rôdant dans toutes les pièces de sa demeure, le personnage est la gardienne de l'ordre, s'assure qu'aucune révolution ne viendra mettre en péril la domination établie, ignorant que la révolution est intérieure et couve certains personnages : Jean et son homosexualité ou bien Félicie rêvant de renverser la hiérarchie. « Mme Pauque veille à ce que tout demeure en état car l'ordre bourgeois se veut pérenne »¹⁹⁹⁴, analyse Édith Perry. Enterrant les vêtements d'hiver, elle s'assure du renouvellement du cycle temporel, et donc se pose comme la surveillante des limites. Comment l'ennui ne peut-il pas pénétrer insidieusement dans cette atmosphère où l'identique, la discipline et la norme sont des maîtres mots ? Provoquant une uniformité désolante, son attitude permet au néant de prendre du terrain sur un milieu déjà touché par la vacuité. Puissante « castratrice », Mme Pauque veille à éviter les débordements de la nature, qu'ils soient climatiques ou physiques. Par ailleurs, tout autant caractérisés par la vacuité sont les jeudis de Gertrude. En effet, destinées à flatter son égo et à lui assurer un triomphe qui n'est qu'illusoire et hypocrite, les réceptions de Gertrude sont l'image de l'ennui. Vides de sens, mimant des relations sociales basées sur l'indifférence pour autrui qui ne sert que de faire-valoir lorsqu'il n'est pas dédaigné, elles cloisonnent les êtres dans un salon étroit et confiné où rien n'a plus d'importance que l'apparence. En échange de compliments, Gertrude n'est là que pour « multiplier les sourires et débiter les paroles banales qu'on attendait d'elle »¹⁹⁹⁵ : le quantitatif prime sur le qualitatif, un quantitatif qui n'est que du vide puisque dénué de sens et d'honnêteté. Le dernier invité disparu, il suffit d'analyser la réaction de l'hôtesse pour s'en rendre compte. « À présent elle se trouvait

¹⁹⁹³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 272.

¹⁹⁹⁴ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 30.

¹⁹⁹⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 320.

seule au salon avec la voyante et jeta autour d'elle un regard de détresse »¹⁹⁹⁶, regard qui indique combien – au-delà de l'aspect purement matériel – les invités n'ont pas rempli le vide béant en elle. De même, lors du départ de ses invités, elle note « que cela ressemblait à un défilé dans un coin d'église après une messe de funérailles »¹⁹⁹⁷. Outre la valeur prémonitoire de sa réflexion, elle dénote le peu de sincérité dont sont caractérisées les relations entre l'hôtesse et l'invitée, d'autant plus lorsque le lecteur se remémore sa réaction au décès de son époux. Comédie, où l'apparence prime, où il s'agit d'étaler des richesses qui ne sont qu'illusoires et dénoncent la pauvreté d'âme de Gertrude, sa réception du jeudi semble caractérisée par le néant. Accentuant un ennui bien ancré, elle ne donne au personnage que l'illusion de son existence parce qu'elle privilégie le matériel : le dernier jeudi qu'elle organise ne lui donne que peu de satisfactions, parce que « peu de monde avait remarqué le tapis chinois. En revanche, il avait été copieusement taché de chocolat et de jus de fraise. Lilas et roses s'étaient flétris dans l'atmosphère étouffante, et de compliments elle n'en avait pas reçu plus que d'habitude malgré la splendeur de sa robe de taffetas gorge-de-pigeon »¹⁹⁹⁸. Parce que ses intentions sont faussées, Gertrude « découvre plutôt au cours de sa traversée du désert d'ennui un vide dont [elle] est aussi constitué[e], qu'[elle] aurait préféré ne pas voir »¹⁹⁹⁹, analyse Arnaud Codjo Zohou. En effet, la désillusion dont se solde la réception, sa frustration et le goût amer qu'elle lui laisse ne font que la mettre face à un vide dont elle ne parvient pas à se débarrasser. Supportant difficilement de n'être l'objet que de l'indifférence d'autrui, comme elle a dû l'être dans ses années de mariage, Gertrude forme la base de son existence sur le désir de plaire et d'acquérir une place de choix dans les pensées d'autrui. L'attente, déçue, de reconnaissance, que ce soit de celle de ses invités ou celle – fortement désirée – de Louise, lui montre son incapacité, son inaptitude à posséder l'objet vers laquelle elle tend. Son occupation première de décorer le salon en vue du jeudi, rythmée par une réelle oisiveté qui en fait le personnage le plus visiblement touché par l'ennui n'est que l'image de sa tentative de combler le vide inscrit en elle en accumulant meubles, pâtisseries et invités dans un petit salon.

Mais contrairement aux enfants et adolescents, les parents n'ont pas la même conscience de leur ennui. Les adultes sont satisfaits de l'existence qu'ils ont patiemment construite autour de leur petite personne, heureux du confort dont ils ont su s'entourer.

¹⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 321.

¹⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 320.

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 417.

¹⁹⁹⁹ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 68.

Les enfants, au contraire, subissent la vie médiocre que leur imposent les adultes. De là leur révolte grandissante, leur désir d'échapper à tout prix de ce cercle figé. Voulant abolir les frontières mentales et physiques, les jeunes ne parviennent pas totalement à exécuter leurs désirs, car leur asthénie morale est inscrite dans leurs veines. Les occupations des adultes, si tant est qu'elles peuvent être appelées ainsi, sont des preuves indubitables de leur prédisposition à l'ennui. Le lecteur retrouve ce comportement plein de vacuité chez M. Mesurat : aucune passion ne l'agite, ses amitiés sont provoquées par « l'achat biquotidien de son journal à la petite librairie de la gare »²⁰⁰⁰ et ses journées se rythment par la lecture de ce journal²⁰⁰¹, sa promenade et les longs repas avec ses filles. Ses plaisirs sont simples et sans prétention :

... sa vie était des plus simples, mais elle était faite d'habitudes qu'il avait prises les unes après les autres, comme on choisit des fleurs, des cailloux rares au cours d'une promenade, et il les chérissait de tout son cœur. Le tour quotidien à travers la ville, l'arrivée des journaux du soir, l'heure des repas, autant de moments agréables pour cet homme...²⁰⁰²

Voilà résumée sa vie, une vie étriquée qu'il impose à ses filles pour ne pas avoir à déroger à ses habitudes. Mais son existence mime un bonheur qui est absent, hors de portée pour ses filles car il a construit une carapace d'habitudes et d'égoïsme autour de lui, rendant inaccessible le bonheur auquel aspire sa cadette. Dans ses occupations se

²⁰⁰⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 292.

²⁰⁰¹ Il est d'ailleurs souvent dépeint dans sa lecture du journal : « Elle entendait son père, assis sur le perron dans un fauteuil d'osier qui craquait, plier et déplier les grandes feuilles épaisses du *Temps*... », (*Ibid.*, p. 307), « Dans une demi-heure, elle serait en bas comme d'habitude. Elle entendrait son père lire les en-tête du journal... [...] Et en effet, lorsqu'elle descendit à la salle à manger, elle vit M. Mesurat qui tenait à bout de bras son journal déplié », (*Ibid.*, p. 325), « Son père avait coiffé son panama, mais, contrairement à son habitude, il ne partait pas en promenade et s'était installé dans son fauteuil, sur le haut du perron, avec son journal » (*Ibid.*, p. 326), « elle le vit qui reprenait son journal et le déplaçait » (*Ibid.*, p. 328), « Elle n'entendait même plus son père froisser son journal et devina qu'il s'était endormi » (*Ibid.*), « Son père avait baissé son journal et regardait devant lui d'un air attentif » (*Ibid.*, p. 333), « Elle n'osa regarder son père qui lisait un journal du soir en mangeant sa soupe. [...] Derrière son journal, M. Mesurat mangeait sans faire attention à sa fille et se leva dès qu'il eut achevé son dessert. Sans dire un mot, il se rendit au salon, alluma une lampe et, s'asseyant dans son fauteuil, déplia *Le Temps* pour la vingtième fois et reprit la minutieuse lecture qu'il faisait de ce journal » (*Ibid.*, p. 385). Comme Julien Green s'en rend compte plus tard, il emprunte ce caractère à son propre père, lisant lui aussi *Le Temps*. Il note le 9 avril 1926 : « Mon père est dans le grand fauteuil anglais, avec le chien, et lit son journal, *Le Temps* » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 5). Même s'il se rend compte qu'il a transposé la scène familiale dans son roman, Julien Green nie pourtant une quelconque ressemblance face à la remarque de son père qui se reconnaît dans le père Mesurat. Reniant toute influence, et les avancées de la psychanalyse pour expliquer son roman, l'auteur accepte en revanche l'idée d'écriture automatique, qui « excuse » les emprunts à sa vie familiale (lire la préface à l'édition *Le Livre de poche*, Paris, Fayard, *Le Livre de Poche*, 2005, pp. 9-26). Par ailleurs, pour en revenir au journal, le titre du journal évoque ironiquement le temps arrêté qui est propre à la villa des Charmes, villa prise d'un enchantement maléfique et qui voit tous les jours se répéter inlassablement sans que rien ne vienne réellement briser la monotonie.

²⁰⁰² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 293.

dessine son égoïsme et son indifférence pour sa propre famille. S'il s'intéresse minutieusement à la vie de la société, il oublie la vie de ses filles parce qu'elle est apte à retentir sur ses habitudes. Miroir de l'incommunicabilité et de l'indifférence générale, son passe-temps lui évite d'avoir à mener une vraie vie de famille. De plus, aucune place n'est laissée au rêve, à la fantaisie, ce qui rend encore plus détestable son existence pour Adrienne et contribue à l'enfermer dans son ennui. Aussi, pour cette dernière, ses occupations se confondent avec les tâches ménagères, le père ayant tué toute curiosité et passion en elle. « C'est une âme désaffectée, une existence quasi mécanique, que suggèr[e] une obsession ménagère [...]. Régularité obsédante des gestes, stéréotypie appauvrie du comportement, asymbolie délibérée, tout semble ramener ce corps à un degré zéro de l'existence, dans une défense par défaut autant que par retrait expressif »²⁰⁰³, analyse Jacques Dupont. Par ce passe-temps qui dénote un manque de fantaisie, Adrienne se crée une carapace, limitant son expression personnelle par la satisfaction de ses goûts personnels. En agissant ainsi, elle ôte un moyen d'attaque par ses proches, étant donné que tout ce qui n'est pas une habitude créée par le père Mesurat n'est pas toléré. Antoine sorti pour sa promenade, elle se livre à son ménage quotidien : « Adrienne [...] remontait la housse d'un meuble »²⁰⁰⁴, « Adrienne [...] feignit de s'occuper d'un vase de fleurs »²⁰⁰⁵, « Adrienne essuyait la cheminée »²⁰⁰⁶, « Adrienne passa son chiffon sur la glace, d'un geste machinal »²⁰⁰⁷, « Elle prit un vase de fleurs et se rendit aussitôt à la salle de bains. [...] Elle plaça le vase de géraniums dans une cuvette et tourna le robinet de toutes ses forces... »²⁰⁰⁸ : les occurrences sont nombreuses et indiquent bien que la jeune fille est tout entière tournée vers les travaux ménagers. L'ennui provoque une absence de curiosité, de même qu'il ôte tout intérêt pour le monde extérieur. De là le repli du personnage sur la maison, et des occupations qui permettent un ancrage plus probant dans l'espace intérieur. Après son voyage, elle prend conscience de la vacuité de son existence et « l'ennui et le dégoût des pensées qui l'obsédaient sans cesse lui firent chercher une distraction ou, tout au moins, quelque chose qui occupât ses mains »²⁰⁰⁹. Au lieu de sortir, de tenter de fuir de ce décor qui lui rappelle le drame qu'elle

²⁰⁰³ Jacques Dupont, « Adrienne à corps perdu », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, p. 3.

²⁰⁰⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 314.

²⁰⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 315.

²⁰⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 317.

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 453. Philippe aussi, après le départ d'Éliane, peine à trouver une occupation qui stimule son intérêt, mais rien n'a de grâce à ses yeux : « Il essaya de jouer du piano, mais quelques notes, un accord,

y a vécu, la jeune fille se plait à remuer ses souvenirs en relisant toute sa correspondance. Il est évident qu'elle est incapable de se détacher de son passé, et qu'elle ne réussira donc pas à oublier son geste. Par ailleurs, le spectre de son père flotte toujours, indiquant sa séquestration. Tombant sur « des lettres de condoléance pour la mort de M. Mesurat »²⁰¹⁰, Adrienne ne peut résister à la curiosité de lire celles venant de La Tour-l'Évêque, se replongeant invariablement dans le passé qui l'empêche d'avancer.

De plus, la répression des désirs dont s'est soldée l'éducation d'Adrienne est aussi responsable d'un manque évident de curiosité chez la jeune fille. Cela s'accroît la nuit : lorsque le personnage se retrouve seul il est incapable de trouver une occupation. La lecture, par exemple, est une des occupations du roman ; toutefois, si elle est représentée, il s'agit en réalité d'une non-lecture. Les personnages n'arrivent pas à se concentrer et contemplent plutôt au lieu de lire. Antoine, par exemple, ne réussit pas à lire réellement son journal, mais regarde les annonces « avec toute l'attention de l'ennui »²⁰¹¹ ; il s'interrompt pour bâiller ou poser des questions banales, ou bien sommeille le journal à la main (« elle s'efforça d'imaginer Antoine Mesurat dans son fauteuil, les jambes étendues, sommeillant, le journal aux mains »²⁰¹²). Il en est de même pour Germaine qui a « les yeux sur un livre qu'elle t[ient] devant elle, mais le regard inattentif »²⁰¹³. De même, Adrienne « lit » par simple « contenance »²⁰¹⁴ ou pour sauver les apparences (lorsque Marie Maurecourt lui rend visite) : le narrateur écrit non sans une ironie dissimulée que « les lignes sautaient et dansaient sous ses yeux »²⁰¹⁵. La lecture lui est impossible : « un instant elle feuilleta le livre à couverture jaune qu'elle avait pris, mais devant ces centaines de pages l'ennui s'empara d'elle »²⁰¹⁶. Celui qui s'ennuie est celui qui est incapable de

suffirent pour réveiller en lui tout un monde de souvenirs et de regrets ; son cœur se serrait. S'il n'eût pas été si malsain de travailler après le repas, il se fût mis à un livre qu'il se proposait d'écrire depuis plusieurs années. De même l'envie le prenait de se dessiner à la sanguine et il y pensait chaque fois qu'il se regardait dans un certain miroir accroché entre les deux fenêtres de la bibliothèque ; nulle part, en effet, la lumière ne semblait aussi flatteuse : elle frappait à plein le visage, absorbait l'ombre autour des paupières et des narines, et prêtait aux joues un galbe plus pur. Philippe soupira en songeant aux difficultés d'un portrait ; par exemple, il rendrait très bien le brillant des yeux, mais saurait-il les mettre en place ? et pour le contour des mâchoires, on en finissait pas d'effacer, de revenir sur le trait. Il décida de ne rien faire du tout, de réfléchir. Réfléchir à quoi ? Demain serait toujours comme aujourd'hui. Dans la rue les gens passaient : il regarda par la fenêtre. Puis il déranger quelques livres et, soufflant sur leurs tranches, en fit voler la poussière » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 109). Découragement, désintérêt pour tout ce qui demande un brin de volonté, égocentrisme : ces quelques lignes mettent en relief l'impossibilité pour l'ennuyé de contrer son ennui car rien d'autre, à part soi-même, n'importe.

²⁰¹⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 454.

²⁰¹¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 355.

²⁰¹² *Ibid.*, p. 295.

²⁰¹³ *Ibid.*

²⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 355.

²⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 456.

²⁰¹⁶ *Ibid.*

s'intéresser à autre chose. Cet ennui morbide est le signe que la jeune fille est centrée sur elle-même, même si les possibilités de divertissement se multipliaient à l'infini. Les livres ne parlant pas de sa personne ne lui permettent pas de se concentrer sur un objet, comme s'en rend compte le protagoniste de *Chaque homme dans sa nuit* : « mais son attention s'évadait sans cesse de la page car il ne retrouvait pas son histoire dans ce livre »²⁰¹⁷. Ici toutefois, Adrienne ne retire de cet ennui nocturne qu'un sentiment d'absence, d'insatisfaction qui la fait tomber dans le néant. Nombreux sont les personnages qui ne parviennent en effet pas à se concentrer sur une tâche précise, et la lecture en est l'exemple, d'autant plus qu'elle est par définition ouverte, emmenant le lecteur à s'ouvrir et connaître un autre univers²⁰¹⁸. Par leur difficulté à plonger dans la lecture se dénote leur

²⁰¹⁷ Julien Green, *Chaque homme dans sa nuit*, cité, p. 448. Ariane fait la même réflexion : « Ouvrant un livre au hasard, elle lut une page entière sans en comprendre dix mots, car le vrai texte qu'elle suivait se trouvait au-dedans d'elle-même et la page imprimée ne servait que de véhicule à une pensée qui n'avait aucun rapport avec les phrases du petit volume de cuir fauve » (Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, in *Œuvres complètes VIII*, cité, p. 611). Les ennuyés sont repliés sur eux-mêmes, ce qui accentue l'idée de la prison intérieure. Ils ne réussissent pas à en sortir car ils s'enferment dans ce qui les rassure, ce qu'ils connaissent, et donc dans une existence qui ne laisse pas de place à la nouveauté. Leurs occupations sont donc vaines. Rappelons que Green définissait cet ennui à l'état pur dans son *Journal* : « c'est sans doute la présence du néant, [...] le rien épouvantable qui nous cerne et que nous cachons à nous-mêmes avec des paroles, des lectures, des plaisirs de toutes sortes » (Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, p. 43).

²⁰¹⁸ Des Esseintes connaît la même difficulté face à la lecture : « Il était maintenant incapable de comprendre un mot aux volumes qu'il consultait ; ses yeux mêmes ne lisaient plus ; il lui sembla que son esprit saturé de littérature et d'art se refusait à en absorber davantage » (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Garnier Flammarion, 1978, 249 pages, p. 122). Cependant, son ennui est provoqué par un trop plein de choses. C'est en quelque sorte un ennui-familiarité, pour reprendre les termes de *L'Ennui* d'Alberto Moravia, où les objets ou bien le réel est trop connu, que ce soit dans sa nature ou dans sa fonction, ce qui fait naître une sorte d'abstraction des choses parce qu'elles sont trop connues et inconsistantes. Ainsi, il s'agit d'une sorte d'angoisse de la normalité des choses qui ont un surplus de sens et qui finissent donc par être un néant. En revanche, chez les personnages greeniens, l'ennui est véhiculé par une difficile prise de conscience de la réalité, par un ancrage rendu délicat par leur indifférence au monde. Ainsi, le narrateur du *Journal d'un incompris* écrit-il : « J'ai trop lu déjà, je sais trop bien que les livres sont tous les mêmes et qu'il ne s'en trouve pas deux au monde qui soient parfaitement dissemblables ; ils m'ennuient et je les connais tous. Je voudrais quelque chose qui me surprît [...] et me fît sortir de moi-même » (Julien Green, *Histoires de vertige (Journal d'un incompris)*, in *Œuvres complètes VIII*, cité, p. 588). Voilà exprimés les désirs des ennuyés greeniens : s'ils présentent un visage morne, résigné, c'est parce qu'ils semblent déjà avoir vécu l'aspect nouveau des choses. Aussi désirent-ils changer le cours de leur existence, connaître quelque chose qui les surprît et transcende leur vie. Les livres ne leur offrent pas cette possibilité, car comme le regrette Ariane, « tous les livres disaient à peu près les mêmes choses, et c'était toujours ennuyeux, mais elle avait besoin de cet ennui pour la distraire de ses préoccupations habituelles. Du reste, il n'était pas nécessaire de comprendre tous les mots » (Julien Green, *Histoires de vertige (Une vie ordinaire)*, in *Œuvres complètes VIII*, cité, p. 616). Ariane introduit une nuance puisqu'elle indique néanmoins son besoin des livres pour la détourner de son ennui. Ceci dit, le livre n'est qu'une toile de fond qui sert de base à une réflexion plus ample du personnage sur son passé et qui lui permet donc d'en reconstruire les faits. Ainsi, « la lettura è l'occasione per una maggiore consapevolezza di sé, per un viaggio interiore che, solo, può mutare l'essere attraverso l'immaginario che è capace di risuscitare », écrit Daniela Fabiani (Daniela Fabiani, *Erranza e scrittura. Julien Green e le forme narrative brevi*, cité, p. 197). Mais l'ennuyé ne parvient pas à fixer son attention sur ce qu'il considère une activité monotone parce que les livres ont le défaut d'être tous les mêmes. Pourquoi ce jugement, qui semble étonnant ? Il semblerait que par cette critique des livres les ennuyés dénoncent l'uniformité de leur existence, qui vient dépeinte dans les livres puisque ceux-ci sont pour la plupart inspirés de la vie réelle. Comme le remarque Giovanni Lucera, les livres « sont mis en accusation avec un mélange d'ironie et de sérieux : ceux qui ont le plus de livres sont les personnages devenus fous : Pierre-Marie de

incapacité à s'impliquer dans l'existence et à trouver le goût pour toute autre occupation que les tâches qu'ils ont l'habitude de mener. La cause n'est pas extérieure, due au manque de stimuli chassant l'ennui. La cause est bien à l'intérieur de l'âme qui décolore tout objet d'intérêt et le vide de son caractère nouveau. Il n'est pas étonnant que leur entreprise se solde par tant d'insatisfaction. Le poids de l'ennui est tel qu'il empêche toute fuite mentale de cette atmosphère malsaine.

Ainsi, les personnages expriment, par leurs occupations, le vide qu'ils ont en eux. Symptômes mais aussi causes de leur ennui, les divertissements ont pour seul but de fuir l'ennui²⁰¹⁹ : aucun bonheur n'en découle. Vu le peu d'investissement des êtres ennuyés dans les passe-temps qu'ils effectuent – lorsqu'ils ne sont pas imposés – il apparaît alors qu'il n'y a aucune possibilité de désennui. En effet, parce qu'ils ne parviennent à s'impliquer dans leurs tâches, ils n'en retirent aucun plaisir mais une morne frustration de voir que le temps vide n'est pas comblé et l'ennui toujours présent. S'ils ont cette hantise du temps vide, c'est parce qu'il est un désordre dans un emploi du temps strictement organisé, désordre qui les met face à une liberté insupportable et à un colloque inquiétant avec eux-mêmes. Comme l'écrit Arnaud Codjo Zohou, « ce temps libre se voulant sans contrainte s'avère contraignant pour l'ennuyé. [...] La possibilité de liberté à laquelle il se voit confronté, annoncé parfois comme promesse d'une présence à soi pleine de réponses, de richesses, de satisfactions, apparaît à l'ennuyé dans un vide inquiétant »²⁰²⁰. Au lieu d'un trop plein d'occupations, les personnages ennuyés se retrouvent face au vide, à un vide béant qui leur montre la vanité et la vacuité de leur existence. Nous avons déjà dit que

Fronsac et Michel Hogier. [...] Sans doute faut-il voir dans cette dévalorisation un peu surprenante, une mise en question de ce choix fondamental sur le plan moral et religieux et que l'on peut formuler ainsi : l'enfermement dans les livres n'est-il pas dangereux et contraire à l'esprit de l'Évangile ? » (Giovanni Lucera, *Notes au Journal d'un incompris*, p. 1405).

²⁰¹⁹ Telle est la pensée de Schopenhauer. Observant les jeux et les bals organisés chez sa mère, il en déduit combien ces divertissements ne sont que des fuites frénétiques et illusoires d'un ennui omniprésent et qu'ils ne sont pas la solution pour donner l'accès au bonheur aux hommes. L'ennui est donc l'instigateur des divertissements humains, mais aussi et surtout, le deuxième mal de l'humanité puisqu'il est en tout : soit l'homme souffre, soit il s'ennuie. Leopardi rejoint Schopenhauer dans cette idée. Pour lui aussi les divertissements ne peuvent être la source d'aucun plaisir et au contraire sont la preuve de la conscience aigüe de l'homme de son malheur : « Nè la occupazione nè il divertimento qualunque, non danno veramente agli uomini piacere alcuno. Nondimeno è certo che l'uomo occupato o divertito comunque, è manco infelice del disoccupato, e di quello che vive vita uniforme senza distrazione alcuna. Perchè ? se nè questi nè quelli sono punto superiori gli uni agli altri nel godimento e nel piacere, ch'è l'unico bene dell'uomo ? Ciò vuol dire che la vita è per se stessa un male. Occupata o divertita, ella si sente e si conosce meno, e passa, in apparenza più presto, e perciò solo, gli uomini occupati o divertiti, non avendo alcun bene nè piacere più degli altri, sono però manco infelici : e gli uomini disoccupati e non divertiti, sono più infelici, non perchè abbiano minori beni, ma per maggioranza di male, cioè maggior sentimento, conoscenza, e diuturnità (apparente) della vita, benché questa sia senza alcun altro male particolare » (Giacomo Leopardi, *Lo Zibaldone II*, Verona, Mondadori, 1961, pages, p. 874).

²⁰²⁰ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 31.

leur liberté leur était douloureuse, d'où leur emprisonnement à la maison. Il en est de même dans leur temps libre. Pour reprendre Fernando Pessoa, l'ennui consiste bel et bien à se sentir prisonnier en liberté, « en dissidence envers le cadre où l'on s'exhorte à être libre »²⁰²¹. La vie des êtres ennuyés semble vouée à l'ennui, les personnages ressentant la vanité de tout acte parce qu'il ne les détourne pas de cet ennui engluant et continu qui est leur. Centrés sur eux-mêmes, ils ne parviennent pas réellement à s'intéresser à ce qui ne vient pas d'eux, et subissent donc plutôt que n'agissent sur leur ennui. Ainsi, face à cette liberté insupportable, les personnages ennuyés choisissent l'ordre, et donc les habitudes, qui sont un moyen de combler le temps mort et de garder le contrôle.

c) Des habitudes pour garder le contrôle :

Incapables de diversion et de décision, les personnages ennuyés se créent donc un emploi du temps immuable, destiné à éviter tout temps mort et donc à s'oublier soi-même, dans une distance avec eux-mêmes qui tient illusoirement éloigné l'ennui. Les jeunes personnages sont une proie plus évidente de l'ennui, car comme nous l'avons déjà souligné, leur existence basée sur l'habitude leur est imposée et ils ne peuvent que ressentir la contrainte de respecter des habitudes qui leur sont étrangères.

Aussi, Emily est tôt ennuyée de la vie que dresse sa mère autour d'elle : « Pour la première fois elle ressentait l'ennui de faire tous les jours les mêmes choses sans pouvoir modifier cet emploi du temps »²⁰²². Imposée, la stricte organisation des journées contribue à emprisonner Emily, à la corseter dans une désagréable sensation de ne pas être maîtresse de sa vie. Rompant tout horizon et toute possibilité de futur, l'habitude contraint le personnage de vivre un immuable et éternel présent. Car c'est bien cette éternité que désirent les adultes dépendants aux habitudes. Pour ceux-ci, se plier à une discipline évite tout chamboulement de l'ordre, toute surprise qui mettrait à mal le confort patiemment construit autour d'eux. Le lecteur en a l'image avec Antoine Mesurat : « Assurément, il était heureux : sa vie était des plus simples, mais elle était faite d'habitudes qu'il avait prises les unes après les autres, comme on choisit des fleurs, des cailloux rares au cours d'une longue promenade, et il les chérissait de tout son cœur »²⁰²³. Faible, médiocre, M. Mesurat se crée un quotidien « où la fuite du temps semble arrêtée, fixée par des gestes

²⁰²¹ *Ibid.*, pp. 30-31.

²⁰²² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 101.

²⁰²³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 293.

presque rituels »²⁰²⁴, analyse Oswald Muff. Car c'est bien là la raison d'être des habitudes : une négation du temps cyclique qui confine l'être dans un éternel présent²⁰²⁵. Interdisant toute évolution, toute maturation de ses filles en les confinant dans un état infantin, M. Mesurat s'assure une indiscutable et irréversible place de chef de famille. Le lecteur observe le même mouvement de négation du temps dans les autres œuvres, dont *Le Mauvais Lieu*. Gertrude confine Louise dans son statut d'enfant, grâce à son apparence et ses vêtements, mais aussi par des rites qui lui assurent un rôle maternisant. Aussi la petite Louise ne doit-elle jamais sortir seule, tout comme elle a un emploi du temps strictement organisé : à chaque heure une tâche et un lieu. « Louise s'était retirée dans sa chambre comme d'habitude à cette heure et un profond silence régnait du haut en bas de la maison »²⁰²⁶. Leur existence n'a plus rien de nouveau, parce qu'ils ne laissent rien au hasard. Aussi les personnages connaissent-ils les réactions de leurs proches²⁰²⁷, signe que l'être a épuisé ses capacités vitales. Tout doit rester à la place définie par eux, ce qui est une tentative chimérique d'abolir un temps néantisant et un refus de « paraître ce qu'il est : relatif »²⁰²⁸, écrit André Blanchet. M. Lerat possède aussi un souci obsessionnel de l'exactitude, qui en fait la réplique de M. Mesurat : « Comme tous les hommes d'intérieur sur qui l'habitude exerce sa tyrannie, il ne savait que faire d'une heure de liberté imprévue »²⁰²⁹. Voilà l'image du petit bourgeois qui ne sait faire de sa liberté, d'où son

²⁰²⁴ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 85.

²⁰²⁵ Julien Green note le 20 octobre 1956 : « La vie quotidienne et l'espèce d'enchantement que produit la répétition des actes qui fait qu'un jour ressemble à un autre. On en vient à croire que le temps s'arrête et que cela ne finira jamais. « Monsieur est servi. » « Monsieur est servi. » « Monsieur est servi. » « Monsieur est mort. » Il y aura tout à coup cette variante » (Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, p. 60). Ainsi, le confort illusoire de l'habitude débouche sur la mort, tout comme elle provoque la mort de l'être : les jeunes sont en effet bien loin de la vitalité de leur âge, car ils adoptent le rythme mesuré de l'existence des adultes. Il s'agit donc, pour eux, de « s'habituer à la mort plutôt qu'à la vie », conclut Oswald Muff (Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 87). Pour M. Mesurat, nous l'avons dit, les habitudes sont une négation du temps qui passe et de la mort, et ironie du sort, c'est une accumulation des habitudes et sa menace d'emprisonner Adrienne qui vont provoquer sa mort.

²⁰²⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 352.

²⁰²⁷ Les notations abondent : « De la lumière venait de la chambre de Marthe Réau qui d'habitude éteignait fort tôt... » (*Ibid.*, p. 464) ; « On faisait comme d'habitude des gorges chaudes de la naïve maîtresse de maison » (*Ibid.*, p. 319) ; « Il y eut comme d'habitude une manière d'émeute autour des éclairs, des babas au rhum et des barquettes de fraise » (*Ibid.*, p. 413) ; « Par l'effet d'une longue habitude et d'une ouïe exceptionnelle, elle se flattait d'identifier ses invités à leur coup de sonnette » (*Ibid.*, p. 308) ; « Comme d'habitude Gertrude demeura une seconde ou deux interdite devant cette beauté qui lui était pourtant familière... » (*Ibid.*, p. 294) ; « Lilas et roses s'étaient flétris dans l'atmosphère étouffante, et de compliments elle n'en avait pas reçu plus que d'habitude malgré la splendeur de sa robe de taffetas gorge-de-pigeon » (*Ibid.*, p. 417). Le lecteur a l'image d'un milieu où toute surprise n'a pas sa place, et où l'être se fane, immuable dans une identité qu'il endosse parce qu'elle lui est confortable et flatte son égo.

²⁰²⁸ André Blanchet, « Julien Green en proie à l'existence », in *La Littérature et le spirituel*, Paris, Aubier / Montaigne, 1960, tome II [La nuit de feu], pp. 129-143, p. 155.

²⁰²⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 443.

besoin irrépressible²⁰³⁰ de combler ses moments libres. Il faut que l'existence soit parfaitement organisée afin de ne laisser aucun désordre rompre une vie construite autour de sa petite personne. Ce soucis se note dès le début de l'œuvre chez Marie : « Sa vie qui se passait en effet comme à l'intérieur d'une petite boîte n'admettait ni le trouble, ni l'aventure »²⁰³¹. Symbole de son enfermement moral égoïste, l'image de la boîte en dit long aussi sur sa réification. Le personnage refuse tout désordre, et la mort de Blanche remet en question l'équilibre parfait sur lequel se basait sa vie. Protégés de la réalité extérieure, les personnages ennuyés se refusent toute confrontation avec un monde où la pérennité n'a pas sa place. Ils se créent une réalité qui n'est qu'un paravent hissé contre l'extérieur qui leur donne l'impression d'une réalité rassurante, afin de se protéger contre une existence pour laquelle ils sont démunis car impréparés. Car comme l'écrit Annette Tamuly, « ce qui est réel, c'est ce monde familial où toutes les choses sont parfaitement à leur place et que l'on domine parfaitement : le réel qui s'étale là, dans sa rassurante banalité »²⁰³². Aussi, parce que M. Mesurat « n'aimait pas ce qui sortait de l'ordinaire »²⁰³³ et « haïssait le changement apporté aux habitudes de la maison »²⁰³⁴, il refuse de voir la maladie de Germaine, troublant sa quiétude plus que ne l'inquiétant, signe de son égoïsme²⁰³⁵. Aussi est-il heureux de voir que la révolte apparente de sa cadette lors du jeu de cartes semble évanouie. Mais pour Adrienne, ce retour aux habitudes accentue son sentiment d'impuissance. « Et la vie continuerait comme à l'ordinaire, malgré cette horrible scène d'hier soir, alors que tout en elle lui semblait changé »²⁰³⁶ : Adrienne perd progressivement toute volonté d'effort, consciente du fossé entre ses aspirations et

²⁰³⁰ Les ennuyés ont un esprit « gouverné par d'impérieuses habitudes », à l'image de Rose (*Ibid.*, p. 425), parce qu'elles leur permettent de combler leur angoisse existentielle. Leur caractère obsessionnel, irrésistible est l'image de l'angoisse qui les étirent à la pensée du monde étranger, incompréhensible et désordonné qui les attend dehors, là où lorsqu'ils s'aventurent ils se sentent de véritables étrangers sur terre.

²⁰³¹ *Ibid.*, p. 420.

²⁰³² Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 27.

²⁰³³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 293.

²⁰³⁴ *Ibid.*, p. 344.

²⁰³⁵ Tout juste accepte-t-il de « violer la coutume, pour ne pas sacrifier une habitude qui lui devenait de plus en plus chère. Son trente et un achevait, couronnait sa journée. Après cela, il pouvait souffler la lampe en se disant qu'il avait bien travaillé ; il pouvait dormir » (*Ibid.*, p. 366). Parce que cela lui permet de maintenir un jeu venant asseoir son pouvoir, le personnage consent un désordre exceptionnel en allumant la cheminée. Son égoïsme est lié à son confort et au sentiment de sa maîtrise du temps.

²⁰³⁶ *Ibid.*, p. 325. Après le départ de Germaine, bouleversée et craintive de la réaction de son père, Adrienne ne parvient pas à s'en tenir aux rites matinaux. « Qu'est-ce qu'il y a ? fit-il. Tu ne me demandes pas la température aujourd'hui ? », s'étonne M. Mesurat (*Ibid.*, p. 373). L'impression d'avoir changé alors que les choses autour d'elles sont inchangées est aussi exprimée par l'auteur le 29 mai 1956 : « On a beau commettre les mêmes actions, d'année en année, ce n'est jamais la même personne qui en est l'auteur. L'extérieur trompe. On change par le dedans, sans cesse » (Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, p. 30). En effet, dans les personnages la révolte couve en eux, et malgré une apparence qu'ils s'efforcent de maintenir identique, ils agitent des pensées que leurs proches ne devinent pas.

l'impossibilité du moindre changement. La vie d'habitudes est bien plus forte que sa volonté, et la protagoniste s'en aperçoit avec un mélange d'horreur et de résignation : « C'était bien cela, rien n'était changé »²⁰³⁷. Alors, face à ce mur infranchissable, elle cède « à la force d'un enchantement »²⁰³⁸ qui opère une sorte de dédoublement du personnage : « elle entendit sa propre voix qui demandait ce matin-là aussi bien que tous les autres : « quelle température aujourd'hui, papa ? » »²⁰³⁹. Comme un automate²⁰⁴⁰, elle se conforme à la règle de l'ordre à tout prix, anéantissant les efforts de la veille. Ce passage montre ainsi la soumission d'Adrienne, qui capitule et redonne un ordre à la situation. D'ailleurs, face à la puissance de l'habitude, « elle se sentit vaincue »²⁰⁴¹, dépourvue de sa vitalité juvénile et de son désir de changer les choses. L'engourdissement de l'« ennuyé » est alors évident, puisque la vie n'est plus qu'une série d'actes et de rites immuables, qui provoquent une perte de la volonté de lutter. Comme Emily, elle « éprouvait un sentiment agréable à s'abandonner à son sort, à ne plus lutter, à laisser les choses agir d'elles-mêmes. Il y avait si longtemps qu'elle s'efforçait d'être heureuse, maintenant elle n'essaierait plus, elle vivrait au jour le jour, courbant la tête sous les colères du vieux Mesurat »²⁰⁴². Aussi adopte-t-elle les nouvelles lubies de son père, sans même y échapper, lasse de lutter alors que la vie autour d'elle semble cristallisée. « Tous les jours, maintenant, M. Mesurat l'emmenait avec lui et ils allaient tous les deux à l'autre bout de la ville... »²⁰⁴³. Une nouvelle habitude vient s'ajouter aux autres, et comble ainsi le moindre temps mort.

De plus, dans ces emplois du temps basés sur l'habitude, la vie est vécue à l'avance, les habitudes créant des journées identiques qui accentuent le « à quoi bon vivre ? » des êtres ennuyés. Aussi le personnage est-il capable de décrire avec précision ce qui va

²⁰³⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 373.

²⁰³⁸ *Ibid.*

²⁰³⁹ *Ibid.*

²⁰⁴⁰ Car les ennuyés greeniens ont bel et bien un côté automate, dépourvu de toute vitalité. Ils accomplissent leurs journées avec régularité, en s'y pliant sans dire un mot, qu'elle soit absurde ou non. En cela, ils acceptent leur sort avec résignation, sans heurts ni même velléité de révolte. Ce sont des personnages « tièdes » (nous reprenons l'expression de Pierre Brodin, in *Julien Green*, cité, p. 65) qui acceptent leur sort et en sont satisfaits. Ceux-ci se rendent rarement compte de l'ennui et du vide de leur existence. Ils sont tels le « salaud » ou le chef de famille bourgeois sartrien qui s'est construit une identité illusoire qui le détourne de sa médiocrité. Conformistes, ils vivent avant tout pour leur confort personnel et le narrateur se plaît à décrire avec des détails concrets leur univers « visqueux » qui ne leur laisse pas d'autre choix que l'ennui. Comme l'écrit Cioran, lui opposant la figure du véritable intellectuel, c'est-à-dire « celui qui se tourmente, qui souffre, qui a définitivement renoncé à la quiète existence bourgeoise » (Emil Michel Cioran, *Solitude et destin*, cité, p. 14) : « la vie bourgeoise est une vie sans conflits intérieurs, une vie étale, sans perspectives » (*Ibid.*). De là l'ennui lié à une vie qui semble entrer dans « des moules immuables, qui constituent une mort précoce » (*Ibid.*).

²⁰⁴¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 325.

²⁰⁴² *Ibid.*

²⁰⁴³ *Ibid.*, p. 329.

arriver, puisque les gestes du quotidien sont immuables. La puissance de la manie est alors mise en valeur par le fait que la protagoniste n'a pas besoin d'être présente pour savoir ce que font ses proches. Comble de l'ironie, Adrienne se sert de l'imagination des habitudes pour « tromper l'ennui d'une longue attente »²⁰⁴⁴, ce qui montre qu'elle n'a pas conscience que son ennui provient de l'habitude, mais aussi de l'inaction, comme son père et sa sœur (eux aussi représentés dans l'oisiveté) :

...pour tromper l'ennui d'une longue attente elle s'efforça d'imaginer Antoine Mesurat dans son fauteuil, les jambes étendues, sommeillant, le journal aux mains ; puis Germaine, assise dans son lit contre une pile d'oreillers, la face empourprée par la fièvre qui la prenait chaque soir, les yeux sur un livre qu'elle tenait devant elle, mais le regard inattentif²⁰⁴⁵.

La première partie de la phrase est une expression efficace pour illustrer la condition du mélancolique : il attend interminablement quelque chose qui ne viendra jamais, et son existence n'est qu'un long divertissement pour tromper l'ennui. De même après la partie de cartes, Adrienne sait pertinemment ce qui l'attend en bas : « Elle entendrait son père lire les en-têtes du journal, elle verrait sa sœur examiner le fond de sa tasse et l'essuyer du bout de sa serviette, comme elle faisait toujours avant d'y verser son café »²⁰⁴⁶, et cette vision ne fait qu'accentuer son découragement de lutter, d'autant plus que sa vision se confirme. Sa vie ne lui réservant aucune surprise, l'être ennuyé est doté d'une conscience aiguë de son impuissance et de la vanité de tout geste. Le figement temporel et visuel qu'il a sous les yeux emporte toute velléité de rébellion, parce qu'il sait que le futur lui est interdit, le présent se répétant inlassablement. Les exemples se multiplient, et accentuent le caractère pesant de cette quotidienneté sur la jeune fille. Même les relations entre les personnages sont faussées par les habitudes : « Ce petit dialogue, invariablement le même, avait lieu plusieurs fois par jour »²⁰⁴⁷ et le personnage a pour seul choix la résignation. « On eût dit que cette fille, aux traits volontaires pourtant, avait pris le parti de se conformer en tout à la règle de la maison pour échapper à l'ennui d'une part et de l'autre une contrainte brutale qui lui faisait peur »²⁰⁴⁸. Rentrer dans l'ordre, voilà la seule voie que choisit Adrienne, parce qu'elle est la meilleure solution face à un ennui dévorant. Elle préfère donc l'uniformité, sans se douter que cette uniformité accentue son

²⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 295.

²⁰⁴⁵ *Ibid.*

²⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 325.

²⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 333.

²⁰⁴⁸ *Ibid.*, pp. 335-336.

ennui. D'ailleurs, la vie de province n'est pas étrangère à son sentiment d'ennui. C'est pourquoi, comme l'écrit Wolfgang Matz, « la peinture du milieu n'est pas un but mais un moyen »²⁰⁴⁹. En effet, cela permet à Julien Green de mieux dépeindre l'ennui et le néant du fait du manque de distraction et de la monomanie des personnages. Le narrateur confirme :

Il faut vivre à l'écart de Paris pour comprendre la puissance de l'habitude. Ce n'est pas trop de dire qu'Adrienne avait pris le pli de sa souffrance d'autant plus aisément que tout autour portait la marque d'une vie réglée par la coutume et où l'imprévu n'avait pas de place. [...]

Il y a quelque chose de terrible dans ces existences de province où rien ne paraît changer, où tout conserve le même aspect, quelles que soient les profondes modifications de l'âme. Rien ne s'aperçoit au-dehors de l'angoisse, de l'espoir et de l'amour, et le cœur bat mystérieusement jusqu'à la mort sans qu'on ait osé une fois cueillir les géraniums le vendredi au lieu du samedi ou faire le tour de la ville à onze heures du matin plutôt qu'à cinq heures du soir²⁰⁵⁰.

Parce qu'Adrienne vit dans un milieu où tout horizon semble bouché, elle n'a d'autre solution que de se laisser engluier par la monotonie et d'adopter le même mode de vie que ses proches. « Le narrateur [...] explique le rituel par l'influence du milieu »²⁰⁵¹, analyse Édith Perry. L'anaphore des propositions de lieux commençant par « où » forme une sorte d'accumulation qui met en relief l'immobilité, le figement qui prend l'existence provinciale. De même, la répétition du pronom indéfini « rien » opposé à « tout » illustre ce qu'est réellement la province : un gaspillage de vies non vécues. Ainsi, puisque le milieu provincial semble voué à la médiocrité, il n'est pas étonnant qu'il soit la proie de l'ennui. Émile Tardieu écrit en effet : « En famille, on se néglige, tout est à l'abandon : les vêtements, les poses, les physionomies ; la parole est sèche, courte, mal articulée ; la pensée molle, paresseuse ; le ton ordinaire est bien l'ennui à forme de somnolence et de mauvaise humeur »²⁰⁵². Le lecteur retrouve bien les comportements haineux des personnages ennuyés entre eux, enterrés dans leurs demeures éloignées de toute vie sociale. De plus, étant un espace de repli, où s'exprime avec le plus d'aisance les passions de tout un chacun, « la maison familiale est un temple où doit se célébrer avec foi entre croyants, le culte traditionnel rendu à l'ennui, ce mot englobant la totalité des sentiments domestiques »²⁰⁵³. Aussi, les rites règnent en maître dans cette atmosphère confinée, qui est propice à leur ancrage. Il n'est pas étonnant que tout se fige : l'immobilisme des gestes emporte avec lui celui des âmes, et les personnages peinent à lutter face à une vie

²⁰⁴⁹ Wolfgang Matz, *Julien Green, le siècle et son ombre*, cité, p. 37.

²⁰⁵⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 336-337.

²⁰⁵¹ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 38.

²⁰⁵² Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 101.

²⁰⁵³ *Ibid.*

étouffante. La vitalité y est donc exclue, « le village [étant] un avant-goût du repos éternel, une maladie de langueur »²⁰⁵⁴, poursuit Émile Tardieu. Manquant de stimulants, la vie de province que décrit le narrateur est vouée à l'ennui de par le peu de possibilité qu'elle offre : d'une part le personnage se replie dans sa maison, ce qui limite sa vie sociale ; d'autre part son décor est figé, favorable à la répétition puisque rien ne vient troubler une tranquillité synonyme de quotidienneté.

Par ailleurs, combler à tout prix un temps vide permet de détourner l'ennui. Dans la première version de l'œuvre, Lucy Fletcher respecte une ligne de conduite rigoureuse, mettant à mal son oisiveté, pour ne pas penser au néant de son existence : « Cette fausse énergie du matin [...] lui faisait passer une partie de la journée dans l'oubli de ses peines, mais elle s'épuisait vite, et la nuit ramenait toujours l'ennui, l'effroi et le sentiment d'une solitude affreuse que rien ne comblerait jamais »²⁰⁵⁵. Voilà le drame de l'être ennuyé : même en s'astreignant à une vie active, son ennui est congénital et lui révèle une existence inexorablement vouée au vide. Même l'arrivée d'un événement extraordinaire n'arrache pas ces êtres à la puissance castratrice de l'habitude. Laura installée, sa présence « ne changeait presque rien aux habitudes de Mont-Cinère »²⁰⁵⁶, « ni Frank ni Mrs Fletcher n'avaient varié leurs occupations, et la vie continuait à Mont-Cinère dans une monotonie que l'hiver rendait cruelle »²⁰⁵⁷. De même chez les Mesurat :

Des années s'écoulèrent ainsi dans une monotonie profonde. À la villa des Charmes, les heures suivaient le rythme que lui imprimaient Germaine et M. Mesurat et la vie n'était plus qu'une série d'habitudes, de gestes accomplis à des moments fixes. Un changement quelconque eût pris un aspect anarchique. Une distraction était impossible, et, comme si elle obéissait à un ordre tacite, Adrienne en vint peu à peu à disposer de son temps suivant un mode précis et d'une façon aussi rigoureuse que dans un couvent. Elle aussi connut le besoin d'accomplir sa tâche à un instant donné, mais, par une contradiction singulière, cela lui déplaisait, et elle ressemblait à une religieuse qui n'a plus la foi, mais qui conserve pour la règle une espèce d'attachement irrité, parce que c'est la règle qu'elle s'est choisie²⁰⁵⁸.

Rien ne semble pouvoir briser l'existence figée des Mesurat, où l'ordre et la quotidienneté sont des maîtres mots. Le temps se fige dans un éternel présent qui ne peut être dévié. Résumée à sa matérialité la plus insupportable, vidée de sens, l'existence n'a plus rien à offrir à un être qui voit brisés sa fantaisie et ses espoirs. Ses geôliers dirigent sa

²⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁰⁵⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, première version inachevée, composée en 1924, in *Œuvres complètes I*, p. 1081.

²⁰⁵⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 264.

²⁰⁵⁷ *Ibid.*

²⁰⁵⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 298-299.

vie, et par un pli dicté par la puissance de l'habitude, Adrienne prend elle aussi le rythme fixé et entre dans l'ordre. Le lecteur assiste ici à la déshumanisation de l'adolescent par l'adulte, qui lui ôte sa jeunesse et sa fantaisie par la vie qu'il lui impose. Certes, il y a un aspect héréditaire dans la séquestration de la jeune fille par l'habitude, mais il est évident aussi que cette dernière a toute la faiblesse de l'être ennuyé car elle s'engage sans résistance dans cette vie monacale. Car l'habitude est une réelle religion, qui est suivie à la lettre avec autant plus d'attachement que le personnage manque cruellement de volonté et de fantaisie pour s'en extraire. « Adrienne a donc abjuré la religion de son père, mais elle sent son autre moi happé par l'engrenage des jours, reconquis aussi par cette autre tyrannie absurde qu'est l'atavisme »²⁰⁵⁹, écrit André Blanchet. S'il est en elle une révolte naissante²⁰⁶⁰, qu'elle exprime à travers son amour pour Maurecourt puis par le parricide, elle est néanmoins engluée dans la vie monomaniacale de son père. Comment ne pas penser, à l'évocation de cette religion, à l'acédie ? Comme les ascètes ou les cénobites, l'être se voit contraint d'accomplir des tâches pour lesquelles ils n'ont ni le courage, ni la volonté et pire, ni la foi de s'y plier. Elle aussi se retrouve isolée et de fait, plongée dans un engourdissement image de son impuissance. Tourmentée par une oisiveté qui la met face à sa vacuité, Adrienne éprouve l'horreur de son décor, de ses proches et de sa vie, mais ne se résout pas à la changer, parce que sa séquestration est intégrée et tacitement acceptée. N'ayant pas le travail – solution proposée par Jean Cassien²⁰⁶¹ pour contrer l'*acedia* – Adrienne s'assoupit dans son aboulie et se laisse diriger sans réagir. Il est vrai que l'être ennuyé est fortement désireux de confort, et ce confort est rendu possible par les

²⁰⁵⁹ André Blanchet, « Julien Green en proie à l'existence », in *La Littérature et le spirituel*, cité, p. 169.

²⁰⁶⁰ Au début, elle rejette tout de son père, même son mode de vie. S'imaginant l'étonnement de son père face à son non-respect de l'emploi du temps établi, elle s'insurge : « Comme s'il y avait une religion qui l'obligeât à se tenir à telle heure en tel endroit et à telle heure en cet autre. Elle se sentit soulevée de fureur et d'impatience à cette idée » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 309). Notons par ailleurs une autre référence à la religion, montrant combien l'habitude est toute-puissante et possède un côté irréfléchi.

²⁰⁶¹ Moine et homme d'église [350 env. – après 432], il définit l'acédie ainsi, dans les *Institutions cénobitiques* : « En sixième lieu, nous avons à combattre ce que les Grecs appellent l'*acedia* et que nous pouvons nommer le dégoût ou l'anxiété du cœur. Voisin de la tristesse, cet adversaire éprouve surtout les solitaires, attaque plus souvent et plus durement ceux qui demeurent dans le désert. C'est surtout aux environs de la sixième heure qu'il les trouble, excitant à heures fixes, comme une fièvre qui revient périodiquement, leur âme malade par les ardeurs violentes qu'il y allume » (Jean Cassien, *Institutions cénobitiques*, cité, p. 385). Jean Cassien dédouane peu les hommes d'église car traditionnellement l'acédie était une épreuve envoyée par Dieu de laquelle le religieux ne savait se défendre (deux causes étaient attribuées à l'acédie : soit elle était une maladie de l'âme, qui est considéré comme un péché ; soit elle était une maladie du corps, dans ce cas, elle ne méritait aucun châtement. Voir l'analyse de Jean Starobinsky in *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, cité, pp. 31-35). Pour Jean Cassien, l'acédie est une maladie de l'âme qui doit être combattue par le travail, rompant la paresse subite du sujet. Elle devient un péché dont il convient de se laver en sortant de sa paresse et de son découragement grâce au travail. Voilà ce que ne peuvent pas faire les ennuyés greeniens, dépourvus de travail qui donne un sens à leur existence et leur permette d'amoindrir leur ennui. Il ne leur reste que les tâches ménagères et les habitudes pour combler illusoirement leur vide existentiel.

habitudes. De plus, les habitudes chez la jeune fille sont adoptées à force de vivre comme ses proches, mais ont aussi une part d'hérédité. Lorsque son père n'accomplit pas sa promenade quotidienne, après le départ de Germaine, la jeune fille est choquée, tout comme son père l'était quand une habitude ne venait pas respectée : « Sans pouvoir se l'avouer, elle en était choquée à peu près comme d'une irrégularité de conduite »²⁰⁶². Le lecteur a là l'image de la fatalité qui pèse sur Adrienne : quoiqu'elle fasse, elle est une fille Mesurat, et sa vie sera toujours régie par la routine, carcan duquel elle ne pourra jamais se détacher.

De même, parce que celles-ci sont aussi un moyen de se protéger de toute agression²⁰⁶³, de l'anarchie, du désordre, mais surtout de l'inconnu, Adrienne transforme vite son amour en simple habitude. Le narrateur met l'accent sur la dimension itérative de ses gestes et la dépendance à cette nouvelle habitude qui l'emprisonne plus que ne la libère.

Depuis, par un pli qu'Adrienne avait pris tout de suite, la route au bord de laquelle elle avait vu Maurecourt était devenue sa promenade régulière, et elle ne manquait jamais de se charger les bras d'un bouquet de marguerites et de reines-des-prés, comme la première fois, comptant sans doute, par un obscur calcul de son âme excédée d'ennui, que les mêmes circonstances ramèneraient les mêmes effets. Et, quoique le docteur ne reparût pas sur cette route, elle se buta de toute l'énergie qu'elle avait héritée de son père et refit cette promenade chaque jour pendant une semaine²⁰⁶⁴.

Aucun amour ne motive sa promenade, si ce n'est le besoin superstitieux de l'accomplir pour provoquer le destin et revoir le docteur. Son habitude est présentée comme naturelle, puisqu'elle est prise « tout de suite », et devient un mime de la première rencontre. Étrange, chez un personnage qui hait la monotonie de sa vie, de se buter ainsi dans une quotidienneté insupportable ! Alors que la rencontre pourrait briser le cercle d'habitudes autour d'elle, elle entache la nouveauté du voile de la monotonie, signe qu'elle a intégré inconsciemment le comportement de son père et le reproduit à son tour. De là vient aussi son ennui, car elle est incapable de conserver la nouveauté en la transformant en habitude et donc en un quotidien répétitif. « La monotonie comprend l'immobilité et la répétition ; sous ces deux formes elle s'oppose à la vie qui est le besoin

²⁰⁶² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 375.

²⁰⁶³ Adrienne ne dit rien à ses proches de son amour, car ceux-ci l'entacheraient de leurs pensées malsaines, comme ils le font en effet après avoir découvert approximativement son secret, mais aussi pour se protéger de ceux-ci et garder un peu d'intimité dans un milieu où l'intimité est niée. « Elle allait maintenant la tête chargée de plans confus et divers dont elle ne disait rien, car sa prudence croissait avec ce qui devenait sa manie... » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 303). Entre prudence et manie, l'amour pour Adrienne a perdu toute passion, et elle est bel et bien reléguée au plan de l'habitude.

²⁰⁶⁴ *Ibid.*, pp. 301-302.

de mouvement et le besoin de nouveauté »²⁰⁶⁵, analyse Émile Tardieu. Adrienne ne supplante donc pas la vie immobile²⁰⁶⁶ qui est sienne en rencontrant le docteur Maurecourt, elle ne fait qu'accomplir aveuglement les préceptes de son père. En répétant indéfiniment de tels gestes, elle « aboutit fatalement à la somnolence psychique, à l'indigence mentale caractérisée, et cet état n'est autre chose qu'abrutissement et ennui »²⁰⁶⁷, poursuit Émile Tardieu. En effet, bientôt, il n'est plus question du plaisir de le rencontrer, ni même de le rencontrer tout court, mais de simplement le voir, et cela vire à l'obsession. « Vingt fois par jour, maintenant, elle regardait par la fenêtre, mais ne le voyait plus »²⁰⁶⁸, et sa promenade vespérale devient une vraie habitude, ne lui garantissant néanmoins pas de l'apercevoir :

Maintenant, cette nouvelle habitude était prise, supplantant celle qui consistait à faire une promenade à travers la campagne dans l'espoir de voir paraître une voiture sur la route. Du matin au soir, la jeune fille ne pensait qu'au moment où elle pourrait aller s'adosser à la villa Louise et elle observait sans cesse le ciel, redoutant qu'un nuage ne vînt gâter le temps et lui ravir du même coup cette heure qui, d'un jour à l'autre, était devenue sa raison de vivre²⁰⁶⁹.

Nous avons mis en évidence la perte de liberté chez le personnage greenien, qui d'une part ne se rebelle pas avec force devant ses oppresseurs et annihile lui-même sa propre liberté dans ses choix de vie. Tel est le cas ici. Au lieu de lui apporter un moyen de fuite, l'amour pour le docteur ne fait que l'enchaîner à la vie qu'elle répugne et dans laquelle elle se jette à corps perdu. De même, elle semble perdre la tête pour le docteur – l'expression est liée à son aboulie²⁰⁷⁰ – signe de l'altération de la volonté du personnage ennuyé. La jeune fille paraît dominée par sa « passion », agissant malgré elle et perdant le

²⁰⁶⁵ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 81.

²⁰⁶⁶ L'ennui des personnages les immobilise, d'où leur propension à tenir sous contrôle leur existence. Souhaitant annihiler tout hasard, toute menace dans leur vie, tous « coups imprévisibles du destin [...] ils ignorent que cet enlèvement, cette vénération de l'habitude, entraînera la damnation de leur âme », analyse Marc Eigeldinger (Marc Eigeldinger, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, cité, p. 20). Aucune libération n'est possible, et un mouvement contraire, d'aliénation, les amène peu à peu vers une mort incontrôlable.

²⁰⁶⁷ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 82.

²⁰⁶⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 305.

²⁰⁶⁹ *Ibid.*

²⁰⁷⁰ « Rien n'est plus proche d'une femme ensorcelée qu'une femme éprise. La volonté ne compte plus, sa pensée même lui est enlevée. Elle n'est rien sans celui qui seul peut la faire agir et, si elle en est séparée, elle tombe dans une espèce d'engourdissement moral et ne garde de la vie que la conscience de sa douleur et de sa solitude » (*Ibid.*, pp. 336-337). À la pensée qu'à cause de la partie de cartes elle ratera l'heure de sa promenade quotidienne, « tout se brouillait dans son esprit comme par l'effet d'un brusque étourdissement. Seule une pensée revenait sans cesse et la jetait dans un trouble qui grandissait peu à peu... » (*Ibid.*, p. 319). La puissance de l'habitude est forte, et tout manquement devient une infraction susceptible de lui porter malheur. Adrienne s'abandonne à la superstition parce que son angoisse la dénie de toute confiance en l'avenir : elle subit passivement son sort, et s'en remet donc à son destin, certaine de ne pouvoir dévier le chemin tout tracé pour elle.

sens de la mesure. Ses habitudes l'aliènent, car elles font d'elle un automate qui vit dans un univers absurde. Aussi, « elle avait trop longtemps vécu selon les exigences d'un rigoureux emploi de la journée pour ne pas être elle-même quelque peu atteinte de la manie des heures fixes... »²⁰⁷¹. Une « manie », voilà comment sont qualifiées ses habitudes, ce qui met en valeur le goût déraisonnable et obsessionnel de la jeune fille. Il en est de même après le parricide. Les habitudes la rassurent, la répétition de gestes quotidiens la calment parce qu'ils sont du domaine du connu, et donc du maîtrisable : « Ce qu'elle faisait, ces gestes familiers qu'elle retrouvait, lui procuraient une joie animale, une joie qu'elle ne raisonnait pas mais qu'elle eût pu traduire par ces mots : « Tout est bien, rien n'est changé, puisque je me couche comme à l'ordinaire, que j'ouvre la fenêtre, que je me frotte les épaules » »²⁰⁷². Sa révolte accomplie, le mur de l'habitude brisé, la jeune fille ne rêve que de revenir à ces habitudes, parce qu'elles forment un antre rassurant dans lequel elle se protège des agressions extérieures qui mettent à mal toutes ses certitudes. En effet, « terrifiée par son acte anarchique, Adrienne ne pense plus qu'à retourner à l'abri de sa geôle et elle effectue des gestes familiers, habituels, pour se prouver que rien n'est arrivé, que tout est comme avant »²⁰⁷³, écrit Oswald Muff. Tel est le drame de l'adolescente ennuyée, qui désire désespérément rompre ses chaînes, mais ne parvient pas à vivre libre une fois celles-ci brisées. Soumise à la loi du père, Adrienne ne fait que demeurer dans son statut de victime, et une fois son geôlier écarté, elle tombe dans les griffes de Léontine Legras. De fait, pouvant désormais vivre comme bon lui semble, de nouvelles habitudes supplantent et complètent les habitudes paternelles. « Tous les matins, depuis l'enterrement de son père, elle venait la voir et demeurait jusqu'à l'heure des repas »²⁰⁷⁴. D'apparences plaisantes, ces habitudes ne lui laissent néanmoins aucune liberté. Mme Legras se délecte de lui donner l'impression d'agir à sa guise²⁰⁷⁵, mais ne fait que disposer d'elle et asseoir ainsi son pouvoir dans une domination discrète, perverse mais efficace.

²⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 375.

²⁰⁷² *Ibid.*, pp. 393-394.

²⁰⁷³ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 87. Cet ordre auquel la jeune fille aspire après l'avoir haï de toutes ses forces se fait la métaphore de l'innocence selon Édith Perry (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 245). C'est en tout cas la période avant faute qu'ils désirent ardemment. En remettant l'ordre au centre de leur vie, ils tentent d'exorciser ce moi qui a fait défaut aux préceptes moraux parentaux. La loi du père marque donc la jeune fille, bien au-delà de ce qu'elle croit, puisqu'elle ne parvient pas à se débarrasser de son mode de vie. Elle épouse donc sa monomanie qui contre sa peur d'exister en comblant ses temps morts et donc des besoins affectifs toujours insatisfaits.

²⁰⁷⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 402-403.

²⁰⁷⁵ « Oh, ce n'est pas pour que vous partiez, répondit Mme Legras comme à l'ordinaire » (*Ibid.*, p. 404). Malsaine, son amitié est motivée par la facilité de domination et donc l'exercice d'un pouvoir dont jouit Léontine Legras, ogresse perverse. Elle se délecte de voir la jeune fille à sa merci, et attend patiemment, toute en séduction, avant de pouvoir prendre sa voisine dans ses filets.

Les habitudes ne lui assurent donc aucun abri, car la menace s'approche : si elle croit échapper à l'ennui et au vide de sa condition, Adrienne ne fait que se précipiter dans un drame auquel elle ne peut échapper.

Ainsi, en se réfugiant dans un quotidien rituel qu'ils jugent plus confortables, les personnages ennuyés s'enfoncent encore plus dans leur ennui, car la monotonie et la répétition ne font qu'engendrer cet ennui. Leur monomanie est le signe d'une incapacité à vivre libre. Parce que leur liberté leur est douloureuse, les êtres ennuyés choisissent une existence strictement réglée pour ne pas avoir à choisir que faire de leur temps mort. Si les adolescents de l'œuvre sont par définition au seuil de leur vie, tout horizon semble bouché à cause de l'irruption de l'habitude dans leur vie, qui les contraint à adopter les rites de leurs parents. Avec ces habitudes, leur avenir est absent, supplanté par la répétition insupportable et infinie d'un présent qui les englobe dans la quotidienneté. Privés de liberté et asservis, les personnages ennuyés acceptent néanmoins dans un premier temps leur condition, par goût identique de l'ordre de leurs oppresseurs, goût lié à leur besoin de protection. La confrontation entre leur aspiration au bonheur et la vie imperméable à toute notion d'intimité et de bonheur que leur imposent les adultes provoque un découragement et une langueur paralysants.

Conscients de leur impuissance, malgré des efforts toujours voués à l'échec, les « ennuyés » tentent alors de réimposer leur présence et leur pouvoir en affirmant leur possession du décor.

d) La convoitise et la possession :

Découvrant en lui un abîme, l'être ennuyé tente alors de le combler, pensant trouver là une satisfaction bien longtemps évanouie. En effet, « l'insatisfaction est non seulement le signe d'une absence, mais encore la marque d'une incapacité, deux figures du manque »²⁰⁷⁶, analyse Arnaud Codjo Zohou. Et pourtant, le personnage ennuyé est incapable de mettre un nom sur ce manque : quel est-il ? Est-ce une personne ? Un état ? Que lui échappe-t-il ? S'il ne le sait pas, il lui reste néanmoins la conscience de son impuissance qui accroît sa frustration car il le rend responsable du vide ancré en lui, vide qu'il ne peut imputer à personne d'autre qu'à lui-même. « Aucune satisfaction véritable ne vient remplir durablement l'homme, c'est-à-dire nul contentement, ni assouvissement, en somme nul plaisir assez puissant ne comble l'individu révélé béant par l'épreuve du

²⁰⁷⁶ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 68.

vide »²⁰⁷⁷, poursuit Arnaud Codjo Zohou. De là son comportement contradictoire : une fois possédé, l'objet est rejeté car l'« ennuyé » s'aperçoit qu'il n'a pas comblé le vide. Pensons à Adrienne convoitant le docteur mais n'en retirant qu'un mélange d'amour et de haine, à Emily qui une fois propriétaire presque exclusive de Mont-Cinère la brûle, à Gertrude ou Gustave croyant posséder Louise, mais se rendant compte de son évanescence, ou à Élisabeth qui après avoir consommé l'amour charnel préfère l'attrait du vide. Il reste à ces insatisfaits le besoin de se sentir maîtres de quelque chose, et leur décor leur sert de transfert.

Le lecteur assiste en effet à une véritable lutte de possession dans *Mont-Cinère*, qui cache le besoin d'affirmer sa domination sur autrui. Mère et fille s'affrontent dans une lutte sans merci :

« Tais-toi, dit-elle. Ce que je vends est à moi.
– À vous, maman ! N'avez-vous pas vendu les chandeliers du salon ? Ils étaient autrefois dans sa chambre. Et les mosaïques qui étaient accrochées des deux côtés de la glace, dans cette pièce ? Il les avait rapportées d'Europe.
– Elles étaient à moi, répondit Mrs. Fletcher qui changeait de couleur, il me les avait données. Tu n'as pas le droit... »²⁰⁷⁸

Essayant de contrer la prise de pouvoir de plus en plus forte de sa fille, Mrs. Fletcher s'affirme, comme le démontrent les phrases affirmatives courtes couplées à l'emploi de l'impératif. Mais son pouvoir se fissure face à sa fille qui lui tient tête : les exclamations, les questions rhétoriques accumulatives suivies de leurs réponses donnent une idée de la confiance en soi d'Emily et de son désir d'anéantir sa mère. Mais son besoin de se sentir propriétaire passe aussi par celui d'accumuler ses « richesses », objets ayant appartenu à son père. La vente de ses objets par sa mère est pour Emily une menace car elle met à mal son impression d'être propriétaire de la maison. De même, comme ces objets portent encore la trace de son père, Emily a l'impression d'une seconde mort de celui-ci, d'un effacement de son existence qui met en péril son hérité puisque cela signifierait qu'elle n'héritera pas de la maison. En effet, le personnage explicite sa pensée lors de la même dispute :

Mais ces choses étaient à moi autant qu'à vous. Ce qui est dans la famille doit y rester, maman. Vous avez assez d'argent, d'autre part, pour ne pas toucher à ce qui appartenait à mon père.

²⁰⁷⁷ *Ibid.*

²⁰⁷⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 74.

- Je n'ai pas d'argent. Tout ce qui est dans cette maison est à moi et j'en ferai ce qu'il me plaira. Si ton père t'entendait, il te mettrait à la porte et tu serais forcée de gagner ta vie.
- Ce n'est pas vrai ! s'écria Emily. Si mon père était ici, nous ne vivrions pas comme des pauvres et je serais plus heureuse²⁰⁷⁹.

En empêchant sa mère de vendre les objets appartenant à son père, Emily contre son pouvoir²⁰⁸⁰ et se place du côté de M. Fletcher, en s'affirmant héritière de la demeure dans un obscur instinct de propriété. L'attaque d'Emily contre Mrs Fletcher met à mal son pouvoir de mère, c'est pourquoi cette dernière tente de mettre à mal l'assurance d'Emily en jouant sur sa peur de perdre la villa. Connaissant la convoitise d'Emily, Mrs. Fletcher provoque la hantise de sa fille d'être dépourvue, et rompt par là-même l'image édulcorée qu'Emily se fait de son père. Dans ces perpétuelles disputes où Emily est contrainte de s'effacer – les ventes de Mrs Fletcher, son avarice, la servante à renvoyer entre autre – Emily demeure asservie au lien tout puissant mère – fille. Ne désirant rien autre que la villa, Emily renverse cette domination qui l'enfermait dans un éternel statut d'enfant. Mais en réalité, la convoitise d'Emily est aussi – outre le désir de combler le vide béant en elle – une recherche du bonheur. Laide, Emily n'espère pas vivre une existence épanouissante en se mariant : seule la possession de Mont-Cinère lui assurera un bonheur immédiat, pense-t-elle.

Aussi, le sentiment de possession donne une impression de puissance et d'ancrage au décor. Au début de son mariage, Mrs Fletcher prend plaisir à faire le tour de son grand domaine, tout comme le fait sa fille²⁰⁸¹, avec le bienheureux sentiment d'être propriétaire du moindre objet : « Tout ceci m'appartient »²⁰⁸², répète-t-elle avec bonheur, consciente que sa cupidité signifie la mort de sa mère. Plus Emily prend du pouvoir, plus elle

²⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰⁸⁰ Le désir d'Emily se base sur une vraie stratégie. Michel Gorkine explique : « Elle ne recule devant aucune ruse pour déposséder sa mère de Mont-Cinère. Connaissant les difficultés financières de Frank Stevens, leur ancien jardinier, ne va-t-elle pas jusqu'à lui proposer de l'épouser pour devenir la maîtresse du domaine ? Avec une habileté extrême, elle exploite la présence de Frank pour intimider sa mère. » (Michel Gorkine, *Julien Green*, cité, p. 145). Le roman retrace la progressive prise de pouvoir d'Emily, qui tient à affirmer son statut de jeune fille puis jeune femme en brisant les chaînes qui l'ont longtemps entravée dans une identité de fillette. Mais la libération et la maturation débouchent sur la naissance d'un véritable monstre, dont « la passion a pour conséquence la plus grave une totale aberration des facultés mentales de sa principale victime » (*Ibid.*, p. 146).

²⁰⁸¹ Elle « fit lentement le tour de toutes les pièces du rez-de-chaussée » (*Ibid.*, p. 147), tour qui lui permet de vérifier que chaque meuble a résisté aux assauts avaricieux de Mrs Fletcher, mais aussi de gonfler son sentiment d'appartenance. En effet, l'attitude de la jeune fille met en avant son narcissisme : la valeur des objets augmentent parce qu'ils lui appartiennent, parce qu'elle les aime particulièrement. C'est ainsi que se dessine une identification à la demeure : « cette maison est à moi » revient à dire « je suis cette maison », et si elle lutte contre la vente des objets par sa mère, elle lutte aussi contre celle-ci parce qu'elle tente de lui arracher les éléments qui constituent sa personnalité et son passé.

²⁰⁸² *Ibid.*, p. 108.

l'exprime en désirant le contraire de ce que souhaite sa mère²⁰⁸³. Son désir d'anéantir Mrs Fletcher prend donc toute sa force dans le besoin obsessionnel de posséder la villa, besoin qui lui donne la sensation d'exister. En effet, pensant au malheur de se voir privée de ses meubles, la jeune fille fait une comparaison qui en dit long sur son obsession : « il lui semblait qu'on lui eût presque ôté la vie en la privant de ces meubles qu'elle s'était accoutumée à voir dans sa chambre depuis l'époque de l'enfance et qu'elle chérissait comme elle n'avait jamais chéri des êtres humains »²⁰⁸⁴. Comblant l'absence du père²⁰⁸⁵, ces meubles qu'Emily convoite semblent être un transfert qu'elle réalise : nous avons en effet vu qu'elle interdisait sa mère de se débarrasser des meubles ayant appartenu à son père. De fait, Emily souhaite retrouver son père pour en faire un allié contre la dilapidation des biens de la part de sa mère, parce que l'attitude de sa mère est une attaque directe à sa capacité d'être maîtresse des lieux. Tel est en tout cas l'explication que lui

²⁰⁸³ Pierre Masson écrit à ce sujet : « elle ne trouve que la maison, dans la mesure où celle-ci est le seul terrain où elle puisse s'affirmer face à l'autorité maternelle. Toute sa stratégie va s'organiser à partir de là : la mère présente la maison comme un fardeau, Emily la proclame le bien suprême ; la mère vend certaines pièces du mobilier, Emily rêve de le reconstituer ; la mère s'oppose à ce qu'on fasse du feu, Emily voudrait partout des cheminées flambantes ; la mère introduit une locataire, Emily s'ingénie à la faire partir... » (Pierre Masson, « *Mont-Cinère* ou la parole calcinée », in *Lectures de Julien Green*, Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 106).

²⁰⁸⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 109. Marie réagit de la même façon : « Aucun des bibelots qui s'offraient à son choix ne présentait un caractère précieux ou rare, mais le simple fait qu'ils étaient à elle leur conférait dans son esprit une valeur extraordinaire » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 409). Dans *Le Malfaiteur*, Hedwige rêve qu'un homme, qui se tient dans sa chambre, lui désigne des objets « auxquels la jeune fille tenait le plus » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 240) et les emporte avec lui, symbole de la renonciation, tant du luxe pour un retour à son enfance, puisque il fait apparaître des objets de son enfance, qu'il remporte immédiatement, que de son passé et donc de son amour : « Hedwige comprit alors qu'elle avait donné toute son enfance. « Il ne reste plus rien, dit-elle. Je suis libre. » » (*Ibid.*). Le rêve incite au renoncement matériel, mais il a aussi un sens spirituel en cela qu'il traduit un mouvement de libération de tous les biens terrestres. Julien Green s'exprimant en effet sur la genèse du roman écrit : « Il est assez naturel que ce roman porte les traces d'un retour à l'Église que j'ai raconté ailleurs. Sans doute le passage le plus significatif est-il celui où l'héroïne voit en rêve un homme qui essaie de la faire renoncer d'abord à tous ses biens terrestres, puis à un amour voué à l'échec ; or cet homme est le Christ, mais elle ne le sait pas » (Julien Green, *Introduction à Le Malfaiteur*, p. 1596). Les personnages ont en effet la tentation de donner une importance ridicule aux choses. Oswald Muff écrit ainsi : « Les choses ne sont là que pour la tentation ; céder au désir de les posséder, c'est se rendre dans la dépendance de l'illusoire » (Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 108). Aussi, si nous nous recentrons sur l'ennui, il est évident que les personnages les plus ancrés matériellement sont les êtres les plus soumis à l'ennui, car ils n'ont aucune possibilité de désennui. Par exemple dans *Mont-Cinère* triomphe le monde matériel, qui a au final raison du personnage puisqu'il perd toute humanité. En revanche, les êtres qui trouvent la fuite dans un détachement matériel parviennent à échapper à l'ennui, comme Élisabeth ou Louise. Le dépouillement absolu assure à l'être de vivre « dans une indifférence heureuse » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 594), ce que prône M. Edme : « je vous répétais de temps en temps que vous accordiez une créance trop généreuse à un monde illusoire et que ce monde ne vous le rendrait pas. Si vous aviez écouté mes avertissements, vous auriez vu peu à peu les choses se décolorer autour de vous et perdre cet air de réalité qui vous abuse ; aussi le désir de posséder se serait-il évanoui. Que ne cultivez-vous le goût de l'invisible ! Vous seriez, comme moi dans cette indifférence bienheureuse où je me trouve depuis des années, certain que rien ne peut nous atteindre puisque rien n'existe de ce que nous craignons... » (*Ibid.*, pp. 593-594).

²⁰⁸⁵ Emily n'est toutefois pas attachée affectueusement au père, mais à sa capacité d'offrir un foyer chaud et confortable.

donne sa grand-mère, pour s'assurer sa complicité : « Ne comprends-tu pas que cette femme te vole ? »²⁰⁸⁶, lui demande-t-elle. Flattant sa peur d'être spoliée, la grand-mère accentue chez sa petite-fille son sentiment d'insécurité face à la possession de la demeure, et donc la sensation de ne pas être maîtresse de sa vie à cause de sa mère. Ce sont justement les sensations de l'être ennuyé, qui ne parvient pas à se détacher de sa frustration à l'égard de tout ce qui l'entoure. Émile Tardieu rappelle en effet le difficile accès au bonheur de l'« ennuyé » qui doit lutter contre un inexorable sentiment de frustration face à la possession des choses : « Une fois qu'on a obtenu, on ne désire plus puisqu'on possède ; on trouve d'ailleurs la jouissance inférieure à ce qu'on avait imaginé, précisément parce qu'on l'avait rêvée permanente... Et le bonheur n'est pas, puisque au moment où l'homme se croit heureux, il a déjà cessé de l'être »²⁰⁸⁷. Tout plaisir est donc exclu vu que les choses se dérobent²⁰⁸⁸ constamment à la convoitise du personnage

²⁰⁸⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 141.

²⁰⁸⁷ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 125.

²⁰⁸⁸ Nous pensons par exemple à *L'Ennui* de Moravia. Face au caractère évanescent de Cecilia, Dino utilise le langage, par le biais d'interrogatoires fréquents pour tenter d'avoir d'elle une image plus précise. Telle est la raison pour laquelle il lui demande de décrire sa maison, sa mère, de préciser ses sentiments pour ses parents ou pour Luciani. C'est, selon lui, en l'enfermant dans une caractérisation précise et figée qu'il réussirait à la posséder, à anéantir son insaisissabilité. Mais les réponses évasives de Cecilia conduisent Dino au paroxysme de la jalousie, puisque Luciani devient un rival non pas parce qu'elle le trompe avec lui, mais parce que peut-être réussit-il là où Dino échoue, dans la possession. S'apercevant que Cecilia lui échappe par son langage incolore, dénué de sens sincère et impersonnel, Dino utilise le canal sexuel pour la posséder. Cette tentative est vaine puisque plus il possède Cecilia, moins il a l'impression de posséder le réel, et c'est lorsqu'elle voudra lui échapper qu'il aura conscience de l'aimer et de ne pas la posséder réellement. En outre, « l'espionnage » qu'effectue Dino de manière assez désespérée montre qu'il veut la voir le tromper, en être sûr afin d'avoir enfin la sensation de l'avoir possédée, comme il le déclare lui-même : « je pensai qu'en réalité je voulais peut-être retarder le moment où, étant tout à fait sûr de la trahison de Cecilia, je sentirais que je la possédais puisque je pouvais la juger et que, par conséquent, j'en étais libéré et ne l'aimais plus » (Alberto Moravia, *L'Ennui*, cité, p. 248). En effet, le jugement est aussi un moyen de possession du réel, mais Dino ne réussit pas à juger Cecilia car elle fuit du fait de son indifférence, de sa neutralité et de son impassibilité affichée. Puis, Dino tente de s'assurer la possession de la modèle en lui donnant de l'argent avant l'acte charnel, utilisant les moyens de sa classe pour remédier à son incapacité de possession. Payer pour bénéficier de l'acte charnel et s'assurer de la possession de la personne est un moyen de Dino pour ne plus ressentir l'ennui et comprendre Cecilia, l'enfermer dans une image, dans un « traquenard » comme il dit lui-même. Ainsi, pouvoir dire qu'elle est vénale lui donnerait la sensation de la posséder, d'avoir réduit à néant son incapacité de possession du réel. Dino souhaite dans un sens enfermer Cecilia dans la vénalité : vénale, il finirait « par éprouver à son égard le même sentiment qu'[il] éprouvai[t] pour ces femmes qu'[il] payai[t] : une impression de possession achetée et surabondante ; d'abaissement de la personne qui avait reçu de l'argent au rôle d'objet inanimé ; de dépréciation totale, due justement, à l'évaluation marchande » (*Ibid.*, p. 275), et ainsi pouvoir affirmer la posséder, s'en séparer et anéantir par là même l'ennui. Mais encore une fois, rien ne l'aidera à se débarrasser de cette impuissance. Désarmé devant l'impossibilité de possession de Cecilia, Dino veut par tous les moyens s'en débarrasser et ne plus ressentir la souffrance. Aussi lui vient-il l'idée de la reconnaissance sociale à travers le mariage, afin de la posséder complètement et de ressentir l'ennui. Les pages finales du roman, où Dino se précipite au volant de sa voiture contre un arbre, illustrent ce que les critiques appellent « l'utopie moravienne », c'est-à-dire la contemplation et, découlant de cette contemplation, la renonciation à la possession. En effet, de la contemplation de l'arbre, qui n'est qu'une image, est générée la sérénité de Dino qui entame une nouvelle vie, sans ce désir de possession qui l'a tant entamé, que ce soit physiquement ou moralement. Parce que la possession qui entraîne la violence et donc l'ennui est malsaine, Dino refuse cette aliénation qu'est le désir de possession. Dino comprend que seule la renonciation a un sens et permet l'existence de la réalité et d'autrui. Finalement, comme l'ennui est la

ennuyé. C'est le désir insatisfait de tous les êtres greeniens qui les entraînent à la folie ou à la mort : la possession ne leur assure qu'une satisfaction momentanée qui ne remplit pas le vide béant en eux. Aussi, Adrienne convoite la chambre de sa sœur, car si elle lui réserve une vue dégagée sur le pavillon blanc, elle lui assure – pense-t-elle – une satisfaction plus probante dans la possession du docteur.

Par ailleurs, les adultes considèrent leurs enfants ou adolescents comme des objets, heureux de les posséder, parce que cette possession leur donne de la valeur et leur permet d'asseoir leur pouvoir. Car l'être ennuyé lutte contre le besoin d'avoir le sentiment vif de son existence. « Le besoin d'exister vraiment, joint à cet affaiblissement continu de nos sensations [*i.e.* l'habitude], nous cause une inquiétude machinale, des désirs vagues, excités par le souvenir importun de l'état précédent »²⁰⁸⁹. L'ennui engendre alors la quête de l'objet qui rendra au sujet toute sa satisfaction. Un des exemples les plus probants reste en la personne de Gertrude : le sentiment de posséder Louise lui donnerait la sensation vive de son existence, parce qu'elle ne parvient pas à se sentir exister. « « Mon bébé. » C'était ainsi qu'elle l'appelait dans ses élans d'affection, ou « mon trésor » et aussi « ma Louison », le possessif ne manquant jamais »²⁰⁹⁰. Le narrateur poursuit : « elle avait recueilli l'orpheline comme on fond sur une proie, car la beauté de la fillette l'avait émue et elle veillait sur elle avec un soin fanatique »²⁰⁹¹. Aucune affection ne motive donc son bon geste, mais l'assurance d'en retirer un certain plaisir. Seule la crainte de perdre Louise agite Gertrude, d'où la séquestration discrète qu'elle exerce sur elle, et cette crainte se base sur le sentiment d'insécurité du personnage. En effet, l'affection qu'elle voue à la fillette est due à sa beauté, mais aussi à un amour-propre indubitable de Gertrude, qui retire de sa garde de Louise une impression de valorisation de sa propre personne. Nombreuses sont de fait les personnages qui s'intéressent à Gertrude, qui fréquentent ses jeudis, parce qu'elle garde Louise. Gustave ou Brochard la fréquentent en espérant voir leur « petite fée ». Si Gertrude avait peu d'estime pour elle-même pendant ses années de femme mariée, elle retire de sa possession de Louise une valorisation qui lui donne le sentiment de sa valeur.

conséquence d'un rapport avec les choses et les personnes vu comme possession, ce n'est qu'en abandonnant ce comportement absurde que Dino confirme l'échec de tous les moyens mis à disposition pour posséder autrui. Cependant, chez Julien Green, la possession des personnages n'est pas aussi irrépressible, ni vécu comme un but ultime. Il s'agit pour eux de ressentir leur existence en ayant une trace matérielle de celle-ci. Dire « ceci est à moi » équivaut pour eux à affirmer leur être au monde, et à nier leur étrangeté puisqu'ils ont un point d'ancrage, mais surtout un refuge auquel ils aspirent tous.

²⁰⁸⁹ Charles-Georges Leroy, *Lettres philosophiques sur l'intelligence et la perfectibilité des animaux*, cité in Laurent Clauzade, « Un héritage des Lumières ? », in *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIX^e – XX^e siècle)*, Pascale Goetschel, Christophe Granger, Nathalie Richard, Sylvain Venayre, cité, p. 45.

²⁰⁹⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 293.

²⁰⁹¹ *Ibid.*

De même, pas moins significatif, Antoine prend plaisir à montrer sa fille, jeune et belle, parce qu'il en retire le bonheur d'en être le père : « il la retenait auprès de lui quelques minutes, la couvrant d'un regard heureux, car il en était fier et la trouvait belle, puis, quand il jugeait le visiteur suffisamment édifié sur la bonne apparence de sa fille, il congédiait Adrienne comme si elle eût été une enfant »²⁰⁹². Dans cette attitude maintenant Adrienne dans son statut de fille mais aussi d'enfant, Antoine lui nie toute maturation, toute liberté et donc tout abandon du nid paternel. Voilà de quoi accroître une auto satisfaction déjà présente chez cet homme fier de tout bon travail accompli. Il est alors évident que de voir que ses filles lui échappent – une en tombant amoureuse d'un autre homme, et donc en remplaçant son père, et l'autre en fuyant dans son dos – accroît son sentiment de vulnérabilité, lui qui est aussi timide dehors qu'il est un tyran chez lui. Pour Adrienne, le père est un objet frustrant, puisqu'il lui interdit l'investissement d'un autre objet d'amour que lui. La convoitise lui est interdite, d'où le report progressif d'Adrienne pour la chambre de Germaine, puis pour la villa du docteur. Dans son désir de possession, elle rêve d'anéantir cette sœur qui devient un obstacle à son amour pour Maurecourt, et elle agit ainsi comme Emily : la possession passe avant l'amour et est liée à l'anéantissement de tout obstacle, de toute menace à une possession sereine de l'objet d'amour. En effet, sous prétexte que cela serait mieux pour sa santé, Adrienne songe à faire partir Germaine dans la villa Louise :

Un projet compliqué s'était formé en elle ; il fallait à Germaine la chambre la plus ensoleillée, celle qu'elle occupait maintenant et d'où l'on voyait si bien le pavillon blanc. D'autre part, la villa Louise était mieux exposée que la villa des Charmes, puisqu'elle donnait sur deux rues. Pourquoi donc Germaine n'irait-elle pas loger à la villa Louise ? Ainsi sa chambre serait libre et Adrienne pourrait s'y installer. [...] Néanmoins Adrienne ne cessait d'insinuer à sa sœur qu'elle serait mieux sur le côté gauche de la rue Thiers que sur le côté droit.

Puis, devant la résistance de Germaine qui ne comprenait pas, cette idée fit place à une autre dans l'esprit de la jeune fille. Pourquoi n'irait-elle pas elle-même vivre chez Mme Legras ? Si elle pouvait obtenir une chambre sur la rue du Président-Carnot, la vue qu'elle y aurait du pavillon blanc ne serait-elle pas incomparablement meilleure que la chambre de Germaine ? Mais le projet d'aller vivre chez les autres, qui lui paraissait possible tant qu'il s'agissait de sa sœur, lui semblait tout différent, appliqué à elle-même²⁰⁹³.

Le début du paragraphe illustre la mauvaise foi du personnage, faisant passer son désir de prendre possession de sa chambre pour une quelconque inquiétude pour la santé de sa sœur. Tout ce que le projet a d'aberrant, c'est-à-dire déplacer une malade, la faire vivre autre part que dans sa famille, chez quelqu'un qu'elle ne connaît pas, ne choque pas

²⁰⁹² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 299.

²⁰⁹³ *Ibid.*, pp. 303-304.

Adrienne, ce qui montre sa « folie » pour cet homme et l'envie de se débarrasser d'une opposante pour vivre tranquillement sa passion. Il faut y voir aussi le besoin de se libérer de cette imposteur, celle qui se plaint à lui répéter qu'elle prend la place de sa mère. Adrienne désire par là même mettre à mal une autorité qui représente une menace dans sa vie intime en lui niant le droit d'en avoir une. Ainsi, on comprend mieux pourquoi le départ de sa sœur la laisse aussi indifférente : ce n'est pas le manque de celle-ci qu'elle éprouve, mais la joie de pouvoir bénéficier librement de sa chambre et de la vue sur la maison du docteur. Aussi, le lecteur ne constate aucune complicité entre les deux sœurs à ce moment car il ne s'agit que d'un service rendu par intérêt. En effet, dès que sa sœur lui apprend sa décision de partir, Adrienne « pensa immédiatement à la chambre qui serait libre, à la fenêtre où elle pourrait s'asseoir toute la journée »²⁰⁹⁴ et est prête à tout faire – écrire la lettre à l'Hospice, donner ses économies, voler la clef à Antoine – pour enfin jouir de la liberté de regarder la maison au pavillon blanc. Luttant contre sa bonne éducation, le désir et l'envie d'avoir la liberté d'entrer dans la chambre l'emportent (« Elle vit dans son esprit le pavillon blanc et l'intérieur de cette pièce que l'on apercevait si bien de la chambre du haut. Il lui sembla que le sort de son amour était lié au départ de sa sœur »²⁰⁹⁵). De même, toute son envie de la voir quitter la maison transparait par le fait qu'elle lui donne toutes ses économies : le narrateur la montre même plus généreuse qu'elle ne l'aurait été, tellement que son désir est fort (« elle réfléchit qu'elle eût volontiers donné le double à sa sœur pour la voir quitter la maison »²⁰⁹⁶). Son obsession pour la chambre de Germaine en vient à supplanter son amour pour le docteur :

Aussi le désir de posséder la chambre de sa sœur domina la jeune fille d'un seul coup et tout entière, et, par une absurdité de ce cœur qui s'était formé dans l'ennui et s'affolait subitement, elle fut obsédée de ce désir à tel point qu'elle en venait parfois à perdre de vue ce qui faisait qu'elle voulait cette chambre et qu'elle passait la journée sans songer à Maurecourt²⁰⁹⁷.

L'objet de son amour faisant défaut, par ses apparitions rares, Adrienne déplace son investissement sur la chambre de Germaine, plus facilement apte à satisfaire son désir frustré. Espace intime, la chambre que convoite la jeune fille est aussi le signe de son désir d'une vie intime satisfaisante. Mais le désir est frustré, encore une fois : les nombreux espionnages de Maurecourt par la fenêtre de la chambre ne lui apportent que la preuve de

²⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 351.

²⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 356.

²⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 357.

²⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 303.

son absence et une insatisfaction amère quant à son impuissance. De même avec sa convoitise de la villa de Mme Legras. Heureuse quand elle l'invite chez elle, « dans cette maison où elle désirait depuis si longtemps pénétrer »²⁰⁹⁸, elle ne fait que se remettre entre les mains d'un autre tyran remplaçant Germaine et Antoine, qui elle aussi lui nie son intimité en lui mettant sous les yeux le caractère absurde de son amour.

Aussi, pour ces personnages, autrui est d'abord et avant tout un objet, qu'ils pensent pouvoir manier à plaisir et en disposer comme bon leur semble. En est la preuve l'achat financier de Louise par Gustave. En donnant une avance matérielle à Gertrude, il s'assure qu'elle lui soit redevable, asservie et prépare le terrain pour sa possession de Louise. Il a en effet des projets bien présents en tête : « J'ai un projet admirable »²⁰⁹⁹, dit-il à sa sœur, et il insiste « J'aurai une proposition à te faire »²¹⁰⁰, avant d'asséner un dernier coup : « Tu vas avoir une dépense en moins : Louise »²¹⁰¹. Considérée comme un bien matériel, Louise devient pour Gustave un objet qui complètera sa collection d'œuvres d'art et flattera son goût du beau ainsi que ses désirs sexuels. « Elle est à moi »²¹⁰², s'écrie, furieux, Gustave, en pensant aux lieux paradisiaques où il pourrait jouir de Louise : « Quant à Louise elle serait à lui en Espagne, en Italie, elle serait à lui à Constantinople dans un décor de rêve, avec le Bosphore sous leurs fenêtres... Il l'aurait en Asie, il l'aurait dans l'Inde, il l'aurait à Ceylan sous les palmes... »²¹⁰³. Les deux rythmes ternaires insistent sur la fureur sexuelle du personnage, qui ne pense qu'à une possession physique²¹⁰⁴. L'avilissement des personnages est donc avéré, et est intrinsèquement lié au désir sexuel. Posséder la fillette, en l'achetant qui plus est, équivaut sans nul doute à la posséder physiquement, le confirme le surnom incestueux « petite fiancée »²¹⁰⁵ ou la scène du déchaînement de fureur de Gustave sur le fauteuil, symbolique du viol de Louise. « L'argent arrangeait tout »²¹⁰⁶, répète en effet Gustave, et ce sentiment de pouvoir de l'argent est complété par celui de liberté²¹⁰⁷.

²⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 362.

²⁰⁹⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 379.

²¹⁰⁰ *Ibid.*

²¹⁰¹ *Ibid.*, p. 380.

²¹⁰² *Ibid.*, p. 454.

²¹⁰³ *Ibid.*

²¹⁰⁴ Le lecteur apprend en effet que le personnage a violé une fillette au cours d'une promenade, « dans sa limousine, en forêt » (*Ibid.*, p. 463).

²¹⁰⁵ *Ibid.*

²¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 443.

²¹⁰⁷ Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred se retrouve avec mille dollars dans son portefeuille : « Et pour la première fois de sa vie, il eut le sentiment bizarre qu'il commençait à exister d'une façon nouvelle et qu'il pouvait faire à peu près tout ce qu'il voulait » (Julien Green, *Chaque homme dans sa nuit*, cité, p. 675). Pourtant, les personnages riches sont aliénés et leur sensation de liberté n'est qu'illusoire, car ils ne peuvent

Comme l'écrit Oswald Muff, « éprouvant l'ennui dans sa chambre, sentant le vide, l'être voit naître le besoin d'y remédier »²¹⁰⁸. De là la naissance de certaines passions qui deviennent de réels remèdes contre l'ennui. Comme ils sont séquestrés, leur attention ne peut se reporter que sur leur décor, dont ils cherchent à posséder les moindres caractéristiques, objets ou personnes, pensant ainsi remplir leur vide existentiel. Mais n'ayant aucune pratique de la vie – l'essentiel de la leur se limitant à leur monde intérieur – les personnages font face à une évanescence de l'objet de leur désir, ce qui accentue leur sensation d'impuissance et de vide. Dès lors, comment combler ce manque contre lequel ils luttent, cet ennemi qui est l'ennui et qui assèche leur être ? C'est par la possession que le personnage tente d'affirmer son être au monde : par elle, il s'approprie un espace dominé par ses geôliers, mais comme sa possession est plus qu'une simple volonté de propriété, que l'être désire toujours plus sans jamais parvenir à l'objet de son désir, sa passion se mue en impuissance léthargique face à son échec. Son insatisfaction est donc avérée et provoque une haine d'autrui – lui rappelant le malheur auquel il semble voué – qui n'est que plus forte parce que s'exerçant dans un vase clos.

Ainsi, les personnages greeniens – conscients de l'ennui qui est « la texture même de l'existence »²¹⁰⁹ – l'affrontent en lui donnant une caractéristique passagère. En effet, peu ou pas engagés dans une vie professionnelle, ils reportent leur inaction sur les tâches ménagères, en s'y vouant à corps perdu parce qu'elles combler les temps morts qui parsèment leurs journées. Clairement angoissés par leur liberté, qui les met face à leur incapacité de trouver une occupation et d'en disposer, ils luttent contre leur tendance léthargique, qui semble avoir même affecté leurs corps. « Ce n'était plus le temps du loisir qu'on remplit le plus possible d'occupations, agréables parce qu'on se les impose à soi-même ; non plus le temps banal que décomptent les horloges [...], mais un temps générateur d'un sentiment complexe, diffus, un peu effrayant »²¹¹⁰, analyse Philippe

pas tout acheter. Au contraire, l'argent les séquestre, les trahit (pensons à l'inspection de la richesse d'Adrienne par le père Mesurat après le départ de Germaine), les perd moralement (par exemple Brochard serait disposé à tuer pour avoir la petite Louise pour lui seul : « Si la merveille était Louise, je trouverais ces mille francs même si je devais tuer pour les avoir » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 332)) et ne les empêche pas à mener une vie heureuse et dépourvue d'ennui. Peut-être argent et ennui sont-ils liés. En considérant la vie dans sa matérialité, en niant sa capacité à provoquer le rêve, les personnages s'enferment dans une course à la possession pour combler le vide en eux, se sentir riche de quelque chose qui n'est autre qu'une illusion. En témoigne « l'ébriété financière » (*Ibid.*, p. 442) de Gertrude sitôt les chèques de Gustave encaissés en échange de Louise. L'argent n'achète rien et les transactions se soldent généralement par un cuisant échec car l'argent « n'est là que pour acheter bien plus : un honneur, une femme, un amour », analyse Myriam Kissel (Myriam Kissel, *Julien Green et Fedor Dostoïevski, Une écriture mystique*, cité, p. 142).

²¹⁰⁸ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 23.

²¹⁰⁹ Madeleine Bouchez, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, cité, p. 39.

²¹¹⁰ Philippe Dumaine (éd.), *L'ennui, la peur et la mort*, cité, p. 5.

Dumaine. Là est tout le drame de tout être ennuyé : le temps, « joueur avide qui gagne sans tricher »²¹¹¹, l'englué dans une quotidienneté dont il ne parvient à sortir. Ne voyant rien de nouveau dans son existence, parce qu'elle est prise d'une imbrisable monotonie, le personnage est soumis à un temps désespérément long, visqueux parce qu'il s'étire en emportant avec lui l'« ennuyé »²¹¹². Cette durée insupportable, immortelle en quelque sorte, amène un autre problème : la liberté de l'être ennuyé. Face en effet à un temps dont toute la liberté lui incombe de le combler, rien ne lui vient à l'esprit, il tourne en rond, accomplissant de menues tâches pour cacher sa misère : il s'ennuie à en mourir, car ces tâches ne sont rien autre qu'un anéantissement de toute sa vitalité et un enlisement dans sa banalité quotidienne. La vérité affleure alors à une âme effrayée : il est responsable de son malheur, puisqu'il ne parvient pas à se détacher de la vie médiocre qu'il honore chaque jour de rites bien définis, structurés tout autant qu'ils le structurent lui-même. Faire passer le temps équivaut donc à mettre de côté cet ennui qui poursuit l'être greenien, mais pas à l'anéantir, parce qu'il est son essence. Rappelant que l'être qui cherche à fuir le temps est bien conscient de sa subordination à ce dernier, Lars Fr. H. Svendsen poursuit que les activités auxquelles l'être ennuyé cherche à s'adonner sont sans objet : elles sont motivées non pas par le désir de les accomplir, mais parce qu'elles sont des occupations. Toutefois, ces occupations, si tant est qu'elles en soient, sont réalisées dans un vase clos, puisque le personnage ennuyé ne parvient pas à sortir de ce milieu si rassurant mais si engluant

²¹¹¹ Charles Baudelaire, « L'Horloge », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 81. Ou encore « O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie ! » (Charles Baudelaire, « L'Ennemi », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes I*, cité, p. 16). N'oublions pas que le poète a exprimé la mélancolie, qui est « un état dans lequel il convient de se maintenir », analyse Guy Sagnes (*L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 50). En effet, cette faculté permet à l'homme de s'ouvrir à la spiritualité, en cela qu'elle n'est pas vaine, elle « assure l'être de sa capacité spirituelle » (*Ibid.*, p. 53) et l'amène à en attendre l'accès, dans un attrait pour l'Idéal indéniab. Nous avons déjà mis en évidence la proximité de Baudelaire avec l'ennui, l'ayant en quelque sorte combattu dès son plus jeune âge. Il convient d'ajouter qu'il a été lui aussi atteint d'un accablement – qu'il attribue toutefois à la paresse – qui n'est pas sans accroître son ennui et sans lui donner, comme les ennuyés greeniens en font l'expérience, « un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces... » (Charles Baudelaire, *Correspondances I, Janvier 1832 – février 1860*, cité, lettre du 30 décembre 1857 à Mme Aupick, pp. 437-438). Luttant contre le temps et la peur « de voir disparaître dans cette horrible existence pleine de secousses, l'admirable faculté poétique, la netteté d'idées, et la puissance d'espérances qui constituent en réalité mon capital » (*Ibid.*, décembre 1855, p. 327), le poète ne peut qu'exprimer avec plus de justesse le poids de son accablement accentué par la sensation angoissante d'un temps qui défille sans lui. C'est là aussi l'angoisse des ennuyés greeniens, qui ont l'accablante impression d'être « hors temps », isolés de la vie.

²¹¹² Vigny écrit à ce propos : « Plus je vais, plus je m'aperçois que la seule chose essentielle pour les hommes, c'est de tuer le temps. Dans cette vie dont nous chantons la brièveté sur tous les tons, notre plus grand ennemi c'est le temps, dont nous avons toujours trop. [...] Car que faire ? C'est là le grand mot » (Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, cité, p. 73). Le narrateur de *La Nausée* écrit, devant une partie de cartes à laquelle des hommes s'adonnent : « Je crois qu'ils font ça pour remplir le temps, tout simplement. Mais le temps est trop large, il ne se laisse pas remplir. Tout ce qu'on y plonge s'amollit et s'étire » (Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, pp. 39-40).

qu'est sa maison. Aussi, s'exerçant lui aussi dans un milieu fermé, hermétique au monde extérieur, l'ennui se déchaîne contre autrui, qui devient le support pour sa haine du décor et de lui-même.

Chapitre II – Parents et « relations familiales »

Il convient, avant de commencer ce second chapitre, de définir ce qu'il faut entendre par parents et relations familiales. Là est en effet toute la difficulté de notre démarche, du fait du caractère vague de la terminologie. Le *Trésor de la langue française* définit le(s) parent(s) comme « celui, celle qui appartient à la même famille qu'une autre personne, l'ensemble des membres d'une même famille »²¹¹³, ou encore par « ceux qui ont donné la vie »²¹¹⁴. Dérivant du latin *parens*, *-entis*, de *parere*, enfanter, l'étymologie du substantif met l'accent sur le lien de sang qui unit des êtres. C'est le sens que nous retiendrons puisque la famille n'est pas toujours le cercle où règnent les sentiments d'amour et d'affection. Quant à « relations familiales », nous utiliserons ce terme pour désigner les rapports – conjugaux, filiaux ou fraternels – entre des personnages d'une même famille, qu'ils soient des oncles, des tantes ou des parents et des enfants. Si nous utilisons des guillemets, c'est parce qu'il est difficile de parler de relation entre les membres de la famille. En effet, alors qu'une famille est un cadre où se partagent l'affection et l'amour basés sur une confiance mutuelle, il est bien difficile de trouver dans l'œuvre greenienne un exemple de communauté d'amour.

1 – Figures de l'autorité :

Dans cette partie, où nous traiterons des pères et des mères, seront analysées les figures des géniteurs. Nous évoquerons donc seulement les personnages ayant engendré le protagoniste, père ou mère est donc à entendre dans un sens strict et non pas dans l'idée de rôle parental. Si la filiation sous-entend des droits et des devoirs que les parents se doivent de remplir – tels qu'offrir une condition matérielle et affective satisfaisante ou participer au bien-être de l'enfant – il est évident que les figures de l'autorité ne s'acquittent pas

²¹¹³ *Trésor de la langue française*, [en ligne].

²¹¹⁴ *Ibid.*

pleinement de leurs devoirs, au contraire, et s'octroient des droits qui vont au-delà de la simple autorité parentale.

a) Les mères :

Figure primordiale, qu'elle soit présente ou absente, la mère n'a pourtant pas – dans notre corpus – une représentation positive²¹¹⁵. Il est étonnant, chez un auteur dont la mère était le repère de toute sa vie et dont la perte fut un réel drame²¹¹⁶, de constater combien les mères sont aussi peu maternelles envers leurs enfants. Il semble ainsi – puisque cette image ne découle pas de son enfance²¹¹⁷ – que cela soit pour l'auteur la représentation de la condition humaine, condamnée à une solitude redoutable, sans affection ni appui. De là, leur repli sur eux-mêmes, qui s'accompagne invariablement d'une solitude indéniable, accentuée par l'oppression qu'ils subissent à l'intérieur du cercle familial. Par ailleurs, Julien Green retrace le parcours d'adolescents, ou du moins de jeunes personnages, qui en sont à une étape de leur existence où – tentant de construire leur propre identité – seule la révolte est possible, ce qui implique une relation conflictuelle avec celle qui leur transmet la sienne. Entre l'enfance et le stade adulte, le sujet se trouve dépourvu par les

²¹¹⁵ Les seules mères aimantes n'appartiennent qu'au passé et / ou sont absentes de la narration. Nous pensons à Blanche, la mère d'Élisabeth dans *Minuit* ou à la mère d'Adrienne Mesurat dont nous étudions ci après l'empreinte laissée sur sa fille. Peut-être cette image de la mère, aimante mais absente, signifie-t-elle l'impossible amour dont est voué le personnage et donc son destin qui le force à se construire seul.

²¹¹⁶ Rapporté dans le *Journal* ou l'*Autobiographie* de Julien Green, le décès de Mrs Green laissa une marque profonde sur l'auteur, qui n'avait que 14 ans ce 27 décembre 1914. L'auteur confesse le 27 décembre 1959 : « Ce jour lointain qui m'est si présent... Je n'ai pas souvenir d'avoir versé une larme ce matin-là ni plus tard, mais je devins une autre personne » (Julien Green, *Journal, Vers l'invisible* (1958-1966), [1967], in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 123-415, p. 220). En effet, trop jeune pour savoir ce qu'était la mort, il ne la ressent que comme « une présence nouvelle, immense et terrible » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 793). Sans rien comprendre, il obéit aux ordres, et il lui semble de vivre « un cauchemar, un cauchemar où [il] ne reconnaissai[t] rien, parce qu'en effet [il] entrai[t] dans un autre monde » (*Ibid.*, p. 794). Se raccrochant – comme la petite Élisabeth – à l'idée que rien n'avait néanmoins changé, le jeune Green reste dans l'incompréhension, le choc trop rude pour en ressentir les manifestations physiques et psychologiques. Les expressions de l'incompréhension sont de fait occurrentes, et expriment non pas l'ignorance du jeune garçon, mais une souffrance indicible. « C'est à cette minute que je ressentis à quel point il peut être pénible d'avoir un corps. Je ne puis dire cela autrement. Il y a en effet des heures où l'on ne sait à quoi employer son corps, où le mettre et qu'en faire. Marcher, aller, venir, s'asseoir, se lever, rien d'autre n'est possible et le poids demeure, le poids de cette masse étrange, habitée. Habitée par quelque chose qui est plus nous-mêmes que n'importe quoi et qui sent venir une souffrance trop forte » (*Ibid.*). Ainsi habité, il comprend et « reçu[t] le choc de la mort » (*Ibid.*, p. 795). En plus de la sensation d'être « comme un personnage dans un tableau » (*Ibid.*) parce que son enfance vient de s'écrouler, tout comme le monde à part dans lequel il vivait, la douleur lui ôte la capacité de pleurer, et il existe désormais un avant et un après dont il a l'horrible conscience que plus rien ne sera comme avant.

²¹¹⁷ Mère de sept enfants – Eleonore, Mary, Charles, Anne, Retta, Lucy et Julian – Mary Hartridge était une mère très aimante, quasi étouffante envers ses enfants, et surtout envers le petit Julien, son cadet préféré. L'auteur confesse en effet : « Elle m'aimait excessivement. C'était trop. Moi, je l'aimais beaucoup. Elle a installé l'amour en moi. Elle a fait de moi un homme qui a toujours été amoureux » (Julien Green, cité in Philippe Ariño, « Homosexualité intime : le couple homosexuel par-delà le bien et le mal », Paris, L'Harmattan, 2008, coll. « Questions contemporaines », Volume 1, 278 pages, p. 155).

chamboulements physiques et mentaux qu'il observe chez lui : son corps change, se préparant à une vie génitale, mais aussi sa perception d'un monde dans lequel il peine à se reconnaître, à trouver sa place et qui provoque donc une rupture. Comme l'écrit Thérèse Tremblais-Dupré, « le jeune pubère oscille entre de nouvelles identifications, le rejet des valeurs et des affections antérieures, la solitude, la révolte, l'agressivité, les ambitions diffuses, l'exaltation et le désespoir »²¹¹⁸. Cela se remarque aisément avec les personnages de notre corpus : Adrienne est confrontée à une révolte grandissante qu'elle exprime à l'aide de son amour – détachement du père – pour un homme plus âgé qu'elle puis par le parricide ; Emily prend progressivement le pouvoir de sa mère en se détachant de tout ce qui forme l'identité de cette dernière ; Louise a la singularité inscrite en elle, tout comme Élisabeth, parce qu'elle refuse de faire du monde le point de départ d'une expérience possessive et dévorante ; et Hedwige, orpheline comme les deux personnages précédents, signe son inadaptation au monde par son incompréhension de ce même monde et le choix du suicide. Tous ces personnages sont en quête d'une autonomie et d'une liberté qui leur est niée, les empêchant ainsi de former leur propre identité, puisqu'ils sont contraints à respecter les préceptes de leurs proches. Aussi, poursuit Thérèse Tremblais-Dupré, « la recherche d'identité est la préoccupation centrale de l'adolescence. Le « Qui suis-je ? » le fait advenir dans son autonomie et son statut de sujet de son désir »²¹¹⁹. Il faut ajouter à cette quête un obstacle : l'ennui, un ennui pour la plupart des personnages découlant de leur famille, de leur éducation, qui entache leur identité et met à mal leur tentatives de révolte vers la naissance d'une nouvelle identité. L'ennui est d'autant plus fort que d'une part l'adolescent ne se reconnaît pas dans ce monde et d'autre part se voit interdit l'investissement de tout fantasme par l'attitude séquestrante de ses proches.

Aussi, dès *Mont-Cinère*, le personnage principal est confronté à une mère qui n'a rien de tel.

Mrs Fletcher, qui ne se sentait pas beaucoup plus d'affection pour son enfant que pour son mari, s'occupa d'elle aussitôt qu'elle en fut capable, afin de ne pas avoir à payer une nourrice, mais elle le fit sans joie et avec l'amertume de prendre soin d'un être dont elle n'avait souhaité la naissance à aucun moment²¹²⁰.

²¹¹⁸ Thérèse Tremblais-Dupré, *La mère absente. Une lecture psychanalytique de Julien Gracq, Balzac, Molière, Shakespeare, Julien Green*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, 219 pages, pp. 20-21.

²¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²¹²⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 84-85.

Normalement liée à l'idée de fertilité²¹²¹, découlant du thème de la terre mère, la mère romanesque greenienne s'éloigne bel et bien de cette image. La mère d'Emily semble de fait dépourvue de toute caractéristique féminine. Dans ce microcosme où même les mots ne sont pas « des paroles d'affection »²¹²², ne règnent que le mépris et l'indifférence pour autrui, et il n'est pas étonnant que la jeune-fille – qui n'a donc connu qu'un manque d'affection – reproduise inconsciemment ce comportement avec Frank et Laura. Parce que sa naissance leur est apparue comme « le signe d'une période sans retour possible »²¹²³ et est « à leurs yeux quelque chose de dérisoire et de gênant »²¹²⁴, la petite fille est considérée, même en grandissant, comme un obstacle, un poids et une « condamnation »²¹²⁵ qui la voue à une enfance solitaire. Le narrateur poursuit en effet : « Elle eut une enfance solitaire. Toute marque de tendresse lui étant refusée, elle devint silencieuse et renfermée en elle-même »²¹²⁶. La solitude : voilà la seule réalité d'une fillette qui se meut dans un espace familial hostile, entre l'indifférence totale de son père et la haine de sa mère. De là, naissent les images de la caverne, de la grotte, qui

²¹²¹ Le *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, explicite cette conception : « Sans vouloir faire une concession à l'homophonie, on peut cependant dire que le symbolisme de la mère se rattache à celui de la mer, comme à celui de la terre, en se sens qu'elles sont les unes comme les autres réceptacle et matrice de la vie » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 625). En effet, d'une part l'eau est liée à une caractérisation féminine, sur laquelle nous ne reviendrons pas puisque nous l'avons étudié précédemment ; d'autre part, la terre est intimement féminine par l'image de fécondité qui en découle. Rapportant les paroles d'un prophète indien, Smohalla, refusant de travailler la terre parce que cela équivaldrait à blesser le corps de sa mère, Mircea Eliade analyse les traits de la « Terra Genitrix » (Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, cité, p. 192), dans le prolongement des nombreux hymnes à la terre des poètes tels que Homère (« C'est la Terre que je chanterai, mère universelle aux solides assises, aïeule vénérable qui nourrit sur son sol tout ce qui existe... C'est à toi qu'il appartient de donner la vie aux mortels, comme de la reprendre... », Homère, « Hymne à la Terre », in *Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 254 pages, p. 239) ou Eschyle glorifiant dans les *Choéphores* une terre qui « enfante tous les êtres, les nourrit, puis en reçoit à nouveau le germe fécond ». Car c'est bien « la Terra Mater ou la Tellus Mater bien connue des religions méditerranéennes, qui donne naissance à tous les êtres » (Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, cité, p. 193). Nés de la terre (d'ailleurs, les mots « humus » et « homo » découlent tous deux de la racine indo-européenne *ghyom- qui signifiait « terre »), les êtres y retournent à leur mort, générant de la mère deux images opposés : celle de la vie et celle de la mort, mais aussi celle de l'abri, du refuge et celle, opposée, de la geôle. Nous retrouvons la même conception chez Freud : « Avec l'introduction de l'agriculture, l'importance du fils dans la famille patriarcale augmente. Il se livre à de nouvelles manifestations de sa libido incestueuse qui trouve une satisfaction symbolique dans la culture de la terre maternellement nourricière » (Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot et Rivages, 1971, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 186 pages, p. 175). Il semble donc incontestable que la mère soit associée à la nature, et en recueille les deux aspects : une imago maternelle bonne, par le fait qu'elle est source de vie, et une imago maternelle mauvaise par le fait qu'elle est aussi destructrice. Enfin, selon Gilbert Durand, « le culte de la nature [...] ne serait pas autre chose qu'une projection d'un complexe du retour à la mère » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cité, p. 263).

²¹²² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 85.

²¹²³ *Ibid.*, p. 84.

²¹²⁴ *Ibid.*

²¹²⁵ Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, cité, p. 23.

²¹²⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 85.

représentent pour ces protagonistes privés de l'amour maternel un retour au ventre avec l'affection et la protection qu'il représente. L'attitude d'Emily, dont nous avons mis en lumière la signification de ses constants affrontements avec Mrs Fletcher, est aussi le signe d'une recherche – dans sa quête de la demeure – d'un cocon dans lequel elle se sentirait protégée. Au début du roman, la mère est castratrice : elle est celle qui empêche le développement intime de sa fille en lui niant les ressources minimales, en lui imposant une vie d'expédients qui détonne de l'image de la mère nourricière. De là naît le risque, avéré ici, « d'oppression par l'étroitesse du milieu et d'étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide »²¹²⁷, indique le *Dictionnaire des symboles*. En effet, c'est en niant le développement de l'enfant²¹²⁸ à la jeune fille puis à la femme d'Emily et donc en castrant son intimité, en s'opposant au cours cyclique de la vie, que Mrs Fletcher passe de *mater* à *mors*. Aussi, tout ce que lègue la mère, c'est une froideur – qu'aucun feu ne peut réchauffer – et une indifférence pour autrui, même lié par le sang. Les relations entre Mrs Fletcher et sa propre mère sont de la même consistance que celles entre Mrs Fletcher et sa fille : « Aucun lien de véritable affection n'exist[ent] entre la mère et la fille... »²¹²⁹, constatation dont il est aisé de deviner qu'elle s'applique à toutes les générations. Entre mère et fille – que ce soit Mrs Elliot et Mrs Fletcher ou Mrs Fletcher et Emily – ne sont indiqués que des liens financiers²¹³⁰ : la *mater* est matérielle.

²¹²⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 625

²¹²⁸ En témoigne sa volonté de vider la maison de ses meubles pour en retirer un peu d'argent, symbole de son désir de vider sa fille de son hérité aux Fletcher.

²¹²⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 88.

²¹³⁰ Ironiquement, mère – fille ne se ressemblent que lorsqu'elles sont la proie de leurs passions : « Mais il suffisait de porter atteinte à son égoïsme ou à son orgueil pour que sa physionomie bienveillante se transformât tout d'un coup. [...] Elle se redressait ; ses yeux s'ouvraient tout grands et une étincelle jaune, brillant au fond des prunelles noires, leur donnait une vivacité extraordinaire. [...] C'est dans ces moments seuls qu'un air de ressemblance se voyait entre elle et sa fille. » (*Ibid.*, p. 76). Seules les réunissent la violence et l'avidité de possession dont elles font la seule raison de leur existence. Mais la possession ne fait que les amener, aussi étonnant que cela puisse paraître au vide. En effet, l'ennuyé est sans cesse insatisfait, parce que la possession à laquelle il aspire – et qu'il ne parvient souvent pas à nommer – n'est jamais effective. Mrs Fletcher veut posséder plus d'argent, et revend donc ses richesses, mais il lui faut toujours plus économiser, et Emily désire, au contraire posséder pleinement une demeure, possession invariablement mise en échec. Ce désir ne peut qu'être responsable de leur ennui, de leur aridité et de l'insatisfaction amère que leur procure l'existence. Comme l'écrit Arnaud Codjo Zohou en analysant la convoitise de l'ennuyé, « ce qu'il pensait vivre maintenant, en saisissant l'objet, force lui est de le constater, était illusion ; mais demain, croit-il et déjà il veut l'entrevoir, il sera assouvi : chaque *maintenant* à côté duquel il passe le renvoie irréparablement à des lendemains pleins d'espérances, et le plaisir désiré reste inaccessible car toujours futur, reporté à un avenir incertain » (Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, pp. 68-69). Telle est la raison pour laquelle l'ennuyé est un perpétuel insatisfait, les fondements sur lesquels s'appuie sa vie sont friables parce qu'ils ne sont fondés que sur des illusions inaccessibles. C'est parce qu'il est un être de désirs que le personnage greenien ne peut que sombrer dans l'ennui ou dans tout autre échappatoire désespéré, explique Henri Lemaire : « l'homme greenien en effet est un homme de *désir*, désir de la chair, désir de l'esprit, désir de l'âme, désir aussi [...] d'un retour impossible sur le passé lumineux de l'enfance. Désir irrépressible car il est lié à la nostalgie de surnaturel que l'homme porte au plus profond de lui-même ;

En effet, ce n'est qu'en pensant à la prétendue « grosse somme »²¹³¹ que lui versera sa mère que Mrs Fletcher accepte d'héberger sa mère, et c'est en terme de dépense qu'elle voit cette dernière et sa fille.

Aussi, bien loin de la douceur et de l'affection présumées d'une mère, les mères du roman se distinguent par leur sévérité, leur indifférence et leur volonté de domination de leur progéniture. En témoignent les nombreux exemples – que nous ne citerons pas tous – qui mettent en évidence cette image de la mère : Mrs Elliot « parlait doucement, mais il y avait une pointe d'autorité dans ses paroles et elle savait encore se faire craindre de sa fille »²¹³², elle réplique « d'un ton plus sévère »²¹³³ et s'adresse à Emily en la commandant « d'une voix mordante »²¹³⁴ ; Mrs Fletcher « devenait furieuse »²¹³⁵ face aux remarques de sa fille à propos d'un manteau d'homme acheté au rabais, et note « l'air froid et dur de sa fille qui la regardait sans ouvrir la bouche »²¹³⁶. Il est à noter le plaisir sadique de la mère de jouer de son pouvoir sur sa fille, et de ramener celle-ci à sa condition de petite-fille. Même Mrs Fletcher expérimente cette sensation : « devant la mine volontaire de Mrs Elliot, Kate Fletcher se sentait petite fille et s'accusait durement d'avoir permis à sa mère de venir s'établir chez elle »²¹³⁷. Affaiblir et remettre en question d'identité d'autrui témoigne de leur besoin d'affirmer une personnalité qu'ils sentent en danger car sans cesse mise à mal mais aussi à nier le cours du temps, de ce temps qu'ils craignent et qui les rapprochent d'une mort angoissante. De fait, le renversement mère-fille est de plus en plus probant et correspond à un affaiblissement du pouvoir de Kate. Au moment d'aller voir le pasteur, peu à l'aise avec la religion, elle implore sa fille de lui dire qu'elle ne peut le rencontrer :

« Mrs Fletcher lui jeta un regard implorant.
« Dis-lui que je ne peux pas venir, mon enfant. Je n'ai pas envie de le voir.
– Il est résolu à ne pas partir sans vous avoir vue, dit Emily d'un ton ferme. Il fallait lui dire que vous n'y étiez pas.
– Tu ne m'aideras donc pas, gémit Mrs Fletcher. Mais je suis bien naïve de m'adresser à toi pour me tirer d'affaire. »²¹³⁸

désir dont l'assouvissement ne peut s'accomplir que dans la perversion, l'hallucination ou le crime » (Henri Lemaire, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle. 1920 – 1960*, cité, p. 403).

²¹³¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 89.

²¹³² *Ibid.*

²¹³³ *Ibid.*, p. 90.

²¹³⁴ *Ibid.*

²¹³⁵ *Ibid.*, p. 153.

²¹³⁶ *Ibid.*, p. 71.

²¹³⁷ *Ibid.*, p. 93.

²¹³⁸ *Ibid.*, pp. 164-165.

Le renversement des rôles est évident²¹³⁹, et le lecteur a l'impression d'assister à un caprice enfantin de la part de Kate. D'une part, la mère utilise un langage corporel destiné à persuader sa fille qu'elle ne peut pas rencontrer le pasteur, en jouant sur toute une séduction corporelle : « regard implorant » et « gémit » sont destinés – en vain – à amadouer Emily, tandis que l'emploi de « mon enfant » joue sur la sensibilité de sa fille en mimant une affection hypocrite. D'autre part, Emily prend la place de sa mère : son « ton ferme », l'emploi de la structure « il faut », généralement utilisée par Kate et son manque d'empathie sont bel et bien des attitudes qu'il était coutume de trouver chez Mrs Fletcher. Comme l'écrit Freud, « les occasions de conflit entre la mère et la fille apparaissent quand la fille grandit et trouve dans sa mère quelqu'un qui la surveille, alors qu'elle aspire à la liberté sexuelle tandis que sa mère, du fait même de l'épanouissement de sa fille, se voit rappeler que le temps est venu pour elle de renoncer aux prétentions sexuelles »²¹⁴⁰. Dans cette inversion des rôles prend donc toute son ampleur le conflit qui oppose mère et fille. En prenant la place maternelle, la fille s'attribue ainsi un statut d'adulte qui met à mal et affaiblit le pouvoir maternel. De même lorsqu'Emily rapporte à cette dernière un billet de Frank lui apprenant le décès de sa femme et le malheur financier dans lequel lui et sa fille se trouvent. La trouvant à son ouvrage, elle lui fait lire le billet, qu'elle ne parvient pas à comprendre.

Emily prit le billet qu'elle se mit à lire à haute voix, mais Mrs Fletcher l'écoutait avec une expression d'inquiétude et lui fit recommencer cette lecture, en disant qu'elle allait trop vite et qu'elle ne pouvait comprendre. La jeune fille relut alors le billet en entier, d'une voix lente et distincte, s'arrêtant après chaque phrase pour en observer l'effet sur le visage de sa mère²¹⁴¹.

Outre la dimension puérilisante d'une telle attitude, est décrite ici la décadence de Mrs Fletcher, dont la difficulté de comprendre participe à son abêtissement par sa fille. Celle-ci prend plaisir à voir le choc que le billet provoque en elle, contente de faire crouler cet édifice d'indifférence et de haine. Aussi, « dans son rôle d'usurpatrice, Emily a résolu de contrôler sa propre destinée et de s'affranchir de la présence superflue de sa mère »²¹⁴²,

²¹³⁹ Dès le début du roman, Kate ébranle son propre pouvoir en demandant à sa fille de congédier la femme de chambre. Face à cette faiblesse, Emily s'engouffre dans la faille évidente du pouvoir maternel en devenant ainsi, dans un premier temps, son porte-parole.

²¹⁴⁰ Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, Paris, Seuil, 2010, 697 pages, p. 298.

²¹⁴¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 182.

²¹⁴² Jean-Jacques Jura, « Racine, Faulkner : deux héritages culturels pour « l'unique » Julien Green », in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 201. Le lecteur peut constater que la mère d'Ulrique représente pour elle sa « victime » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 263), pleine de griefs envers cette femme responsable de son mariage avec un homme qui ne répond

écrit Jean-Jacques Jura. Au décès de sa grand-mère, son ton se fait encore plus virulent et elle ose affronter sa mère et lui opposer un « non » sans concession possible : « Veillez-la vous-même, s'écria rudement Emily »²¹⁴³. Emily usurpe de ce fait et l'autorité et l'identité de sa mère. Par ailleurs, son progressif ébranlement du pouvoir de Kate passe par une remise en question de sa mère et des attaques de plus en plus directes sur ses défauts. En témoigne ce passage, où elle accueille Miss Gay :

« C'est ma fille Emily, mademoiselle. Va me chercher la cuisinière », reprit-elle en s'adressant à Emily. Mais comme il lui arrivait dans les moments d'émotion, sa langue s'embarrassa et elle dit quelque chose comme : Va me, cherche-moi la cuisinière. Sa fille sourit. « Va donc », cria Mrs Fletcher, subitement furieuse ; et elle devint toute rouge²¹⁴⁴.

Bien que discrète, la réaction d'Emily porte un coup à l'autorité de sa mère, d'autant plus que celle-ci agit devant Miss Gay. Tentant de sortir de sa passivité et de sa timidité, Mrs Fletcher emploie donc la force, seule attitude qu'elle connaît face à sa fille, pour se réapproprier son pouvoir maternel. Mais c'est en vain, sa fille s'est émancipée de sa coupe, et les dernières pages du roman insistent sur sa faiblesse : « Mrs Fletcher était trop émue pour protester, et l'on eut cru qu'elle avait perdu l'usage de la parole »²¹⁴⁵ ou encore « Son teint s'était éclairci, mais elle était faible et marchait avec des précautions d'infirmes, en s'aidant d'une vieille canne de son mari »²¹⁴⁶. La mère est enfin évincée, et vit une mort symbolique qui s'exprime par la perte de son statut de mère, mais surtout de matriarche. Il semble ainsi que les pulsions agressives d'Emily contre sa mère se retournent à la fin du drame contre elle, contre son Moi : en livrant Mont-Cinère aux flammes, et vraisemblablement en se livrant elle aussi au feu défendu, elle détruit la mère qui empêche sa construction. Plus, elle détruit toute image de mère : elle aussi est une mère, par mariage, indigne, car elle ne prend pas sous son aile Laura et ne l'envisage que comme un obstacle à la possession de la demeure. Il est d'ailleurs possible que la fille

pas à ses aspirations. Elle lui fait donc payer, par son comportement froid et méprisant, son incapacité de mère mais aussi d'épouse. En effet, Michèle Raclot écrit : « Ulrique, dans *Le Malfaiteur*, ne peut pardonner à sa mère ce que son snobisme la pousse à considérer comme une intolérable vulgarité. Comment cette mère a-t-elle pu choisir un époux aussi médiocre que M. Vasseur, au lieu d'épouser le beau Georges Attachère dont elle souhaiterait être la fille ? » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 169). Les enfants greeniens réalisent donc, par leur comportement, une tentative d'émancipation du joug familial en attaquant les fondements qui sont la base du rôle parental. Offrir un toit, une vie sûre, un avenir sont les thèmes de prédilection de ces enfants amers envers ce que les parents leur imposent plutôt que leur offrent. Ne parvenant guère à se libérer d'eux, dans les faits, ils tentent d'ébranler l'autorité parentale pour obtenir leur statut d'adulte.

²¹⁴³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cite, p. 209.

²¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 230.

²¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 247.

²¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 255.

meure dans la demeure brûlée. Son geste final est donc une dévoration de l'image de la mère.

Par ailleurs, si la mère est absente dans *Adrienne Mesurat*, ce n'est pas pour autant que la jeune fille n'est pas en quête de cet objet perdu²¹⁴⁷. Adrienne est sans nul doute marquée par la perte de sa mère. La première occurrence de la recherche de l'objet original perdu est le fameux baiser au pavillon blanc :

Des larmes montaient à ses yeux. Tout à coup, elle se sentit dominée, appelée par quelque chose qu'elle ne connaissait pas. Elle traversa la rue en courant et vint coller ses lèvres au pavillon²¹⁴⁸.

Ce baiser est un transfert d'Adrienne qui considère la maison du docteur comme un refuge²¹⁴⁹, et quel est le meilleur refuge sinon le ventre de la mère²¹⁵⁰ ? Après cette marque d'affection elle fuit sur la route comme pour aller retrouver sa mère dans un ailleurs inconnu.

Elle s'aperçut qu'elle pleurait, mais, dans l'immense solitude de la nuit, ses larmes lui parurent puériles. [...] Elle courut un peu, mais ses robes la gênaient, et elle dut s'arrêter, le cœur battant.

Elle s'assit sur une borne et se mit à chantonner. Il lui semblait que depuis un moment elle était hors d'elle-même et qu'elle se libérait peu à peu de quelque chose. C'était comme si, tout d'un coup, mille souvenirs s'effaçaient de sa mémoire et qu'elle devenait une autre personne. [...]

²¹⁴⁷ « Elles ne sont pas seules, mais c'est tout comme. Avec ce décès, elles ont perdu, semble-t-il, leur unique allié familial que ce soit un père, une mère..., qui se distinguait par une faiblesse. Elles vont devoir apprendre à vivre sans cet apparent protecteur, sans reproduire son parcours. », écrit Nadège Vultaggio-Grenglet (« Perdition ou salut de l'héroïne ? La famille dans deux romans de Julien Green (*Adrienne Mesurat*, *L'Autre*) », in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*, Murielle Lucie Clément, Sabine Van Wesemael (éds.), Paris, L'Harmattan, 2008, 393 pages, p. 255). La situation de ces personnages, évoluant par obligation dans une famille mono parentale, met en valeur la solitude innée de l'homme, qui ne peut attendre aucun appui du monde, ni même de sa famille, dans laquelle il n'est rien autre qu'un objet.

²¹⁴⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 309.

²¹⁴⁹ « elle courait maintenant vers lui comme un refuge » (*Ibid.*).

²¹⁵⁰ D'autres personnages ont la même attitude. Elisabeth rêve, dans le débarras encombré de meubles, symbole du ventre maternel, d'être enfermée dans « une longue boîte noire », « étroite prison de bois » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 433) engloutie par les flots. Le lecteur retrouve la symbolique du fœtus, mais enrichie d'une signification nouvelle : ce fœtus est emprisonné dans un cercueil, image de la mort, tout comme la « protection » que lui offre sa tante n'est qu'une réclusion de plus, transformant le personnage en objet et donc lui niant toute vie. Le narrateur établit donc une double symbolique où le retour au ventre maternel se fait et refuge et prison, dans une volonté du personnage de trouver une protection à ce monde extérieur inhospitalier et d'en être à jamais retiré. Mort et naissance semblent liées : c'est en tout cas ce qu'il semble à la lecture de l'évocation de la mort de la mère par l'auteur. « Quelqu'un naissait en moi, non dans les larmes, car j'étais bien au-delà des larmes, mais dans le désespoir », écrit Julien Green (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 795). Aussi étonnant que cela paraisse, il apparaît que la mort révèle un personnage qui doit réapprendre à vivre sans l'affection de la mère, mais aussi qui doit « faire l'apprentissage de la souffrance née de l'absence de l'autre » (Carole Auroy, *Julien Green, Le miroir en éclat*, cité, p. 110). De là la déréliction de la plupart des personnages.

Elle marcha sur la route dans un sens, puis dans l'autre, les mains derrière le dos et les yeux à terre, et se remit à chanter un air à mi-voix, mais elle s'aperçut presque aussitôt que c'était un air que sifflait souvent M. Mesurat, et se tut²¹⁵¹.

Adrienne redevient lors de cette nuit un enfant qui pleure ses blessures loin de sa mère, comme le suggèrent : ses larmes « puériles » et « l'attention fiévreuse d'un enfant », et le poids de l'éducation se retrouve dans la gêne que sont ses robes pour courir (et plus tard par les draps qui l'écrasent) : la violence dans la relation père-mère qui était symbolisée par la victoire des faucons sur les agneaux se reproduit. Adrienne doit respecter la loi du père. Aussi la chanson que chante Adrienne symbolise-t-elle la soumission de la fille au père ainsi que son impossible liberté, tout comme sa démarche les mains derrière le dos et les yeux à terre, imitant d'une part la satisfaction ridicule d'Antoine par rapport à sa vie et sa timidité en public. L'attraction fatale de la maison la ramène à sa famille : rentrant chez elle, elle doit affronter la curiosité de Germaine qui prend la place de la mère²¹⁵². En effet, elle-même prend plaisir à le lui faire remarquer : « - Je prends ici la place de ta mère [...]. Heureusement, il y a quelqu'un pour te surveiller : c'est moi. Le devoir te commande de me répondre²¹⁵³ », dans son comportement inquisiteur et dans la ligue qu'elle forme avec Antoine. S'attribuant un rôle maternel, elle représente pour Adrienne une menace qui lui interdit tout développement puisqu'elle-même nie son statut de fille pour choisir celui – incestueux – de mère et épouse. La ligue qu'elle forme avec Antoine contre Adrienne en est la preuve. Lors de la partie de cartes, la ligue s'exprime non seulement par les faits – Germaine fermant les fenêtres pour que les cris de sa sœur ne soient pas entendus²¹⁵⁴ et se liguant avec Antoine pour interdire la sortie dans le jardin d'Adrienne – mais aussi dans des gestes moins ostentatoires. « Cette félicitation muette qu'ils s'adressaient l'un à l'autre lui fit horreur, et elle détourna la tête »²¹⁵⁵. Dans la recherche de l'objet originel perdu, d'autres exemples sont parlants, outre le baiser au pavillon : son amour pour un docteur quelque peu efféminé – nous reviendrons sur ce point plus tard – mais aussi l'amitié pour Mme Legras dans laquelle elle se précipite sitôt le père écarté. Cette amitié est une réelle cage dorée : sa voisine se plaît à lui donner l'impression de liberté, mais avec un mélange

²¹⁵¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 310.

²¹⁵² Si nous l'abordons ici, c'est parce qu'elle n'est pas un parent adoptif, mais se prétend mère de la jeune fille.

²¹⁵³ *Ibid.*, p. 315.

²¹⁵⁴ À deux fois elle aide son geôlier : « elle se leva et se traîna aussi vite qu'elle put à la fenêtre qu'elle ferma » (*Ibid.*, p. 322) ; ou encore « Elle entendit, dans la pièce à côté, sa sœur qui se levait et fermait la fenêtre comme la veille » (*Ibid.*, p. 327).

²¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 326.

d'affection feinte et de sadisme, elle réussit à attirer la jeune fille dans ses griffes. En effet, il est à noter qu'elle appelle à plusieurs reprises Adrienne « ma petite fille » ou « ma pauvre enfant »²¹⁵⁶, comprenant le besoin d'affection de cette dernière et jouant sur son identité féminine. D'ailleurs, Adrienne ressent pour elle « d'une façon inexplicable par moments, [...] un respect mêlé de sympathie »²¹⁵⁷. De même, l'enchaînement de pensées d'Adrienne est parlant : voyant Mme Legras, « elle ajoutait, par un enchaînement naturel de ses pensées : « Je n'aime donc plus Maurecourt ? » »²¹⁵⁸. Le docteur aurait-il été oublié, au profit de Léontine ? Il semble que la jeune fille tombe dans le piège de la fascination pour sa voisine pour plusieurs raisons : d'une part, elle bénéficie des égards d'Adrienne par son statut de voisine proche de Maurecourt ; d'autre part, comme Léontine joue sur son vide affectif, elle est plus apte à s'attirer la sympathie d'Adrienne. D'ailleurs, dès le début, celle-ci en vient, en contemplant la villa de sa voisine après l'épisode du jeu de cartes, à se faire une réflexion qui prouve bien combien le manque maternel est un vide béant : « Que n'était-elle la fille de cette Mme Legras ! Peut-être souffrirait-elle moins »²¹⁵⁹. Notons néanmoins que la souffrance demeurerait, liée sans doute à la difficile réalisation de son amour pour Maurecourt, qui serait en quelque sorte satisfait à moitié en habitant à côté de chez lui.

Aussi, Adrienne n'a pas une vraie vie : elle vit une vie à l'état initial, est encore un fœtus qui ne maintient pas de réel contact avec autrui. La jeune fille semble encore fusionner avec la mère car elle est demeurée une enfant dans sa soumission au père. D'ailleurs, après le parricide, « elle se laissa tomber sur son oreiller et, ramenant les couvertures sur elle, s'endormit en boule au fond du lit »²¹⁶⁰, posture qui en dit long sur son retour à la protection maternelle, à une sorte de régression qui en appelle à la symbiose maternelle. La seule référence faite à la mère met en évidence le peu d'amour de son mari pour elle : « Quinze ans plus tôt, il avait perdu sa femme, une Lécuyer, sans relief, dont il parlait peu et qu'il ne regrettait pas »²¹⁶¹. Pas question donc d'honorer la mémoire de la mère dans cette famille²¹⁶², Antoine oubliant vite son deuil et Germaine s'appropriant – par

²¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 400. Qui plus est, au moment du meurtre, celui où l'identité d'Adrienne et sa résistance face aux menaces sont les plus faibles. Nous étudierons sa façon d'agir et de s'imposer à Adrienne plus tard.

²¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 337.

²¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 338.

²¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 326.

²¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 397.

²¹⁶¹ *Ibid.*, p. 293.

²¹⁶² Marcel L'Herbier, dans son adaptation du roman de 1953, introduit néanmoins l'idée qu'Adrienne puisse ressentir le besoin d'honorer la mémoire de sa mère disparue. Dans une séquence, la jeune fille – incarnée par Anouk Aimée – cueille des chrysanthèmes sous la surveillance de son père. Ce dernier n'est qu'une voix, ce qui illustre sa présence continue, même lorsque la jeune fille ne s'en doute pas. « Adrienne, pourquoi en

sa place d'aînée – la place de la mère. Aucun soutien, aucune affection ni confiance n'est alors possible avec sa sœur aînée. C'est pourquoi Adrienne partage avec sa mère disparue une communauté de sexe mais aussi sa « condition de victime du patriarcat »²¹⁶³ qui la lie avec sa mère, même absente. Telle est la raison pour laquelle Adrienne peut être assimilée à un fœtus et sa maison au ventre maternel. Habitée à être cloîtrée entre les quatre murs de sa maison, les relations avec autrui s'en ressentent fortement. De fait, manque

cueillir tant ? Tu vides le jardin, comme d'habitude ! Tu m'entends, Adrienne ? », dit-il. Par ses paroles, le spectateur comprend déjà que le décès de la mère a peu marqué ce mari indigne, qui en a accru la construction d'une vie tranquille autour de ses petites habitudes. Mais le plan sur la main d'Adrienne, cueillant le bouquet, indique que la jeune fille ne réussit pas à se détacher du passé, et donc du souvenir de sa mère disparue. Sa résignation, son obéissance sont le reflet de sa tristesse : elle a pour seule solution d'obéir à celui qui a érigé son propre confort comme norme, et est contrainte à se contenter d'un petit bouquet pour entretenir la mémoire de sa mère. Les grilles sur lesquelles le réalisateur met l'accent sont bien évidemment l'image de sa claustration physique et morale. Aussi, la figure de la mère coïncide avec l'image de la mère comme manque, support de la mélancolie et de la nostalgie d'Adrienne d'un temps révolu où la mère comblait le manque affectif et le vide originellement ancrés en elle. Marie Pesenti-Irrmann rappelle en effet la position de Freud au sujet de la mère. « Freud, dès le début, dès l'*Esquisse à une psychologie scientifique*, va au contraire insister sur la mère comme figure du manque. La nostalgie, le *Heimweh*, le sentiment océanique que le sujet éprouve, en certaines circonstances, la détresse du nourrisson qui hurle sa faim, signent le manque de la mère à venir le satisfaire. C'est comme manquante que, dès le début, la relation à la mère s'éprouve ; c'est ce manque que l'enfant va s'enraciner, et c'est ce manque que la mère va tromper en faisant don de quelque chose d'autre qu'elle, à savoir la parole » (Marie Pesenti-Irrmann, « La mère, une femme partagée », in *Fonctions maternelle et paternelle*, Georges Greiner (éd.), Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2000, 194 pages, p. 59). La mère est, dans ce roman, tout bonnement refusée à la jeune fille : certes absente et donc matériellement impossible à rejoindre, la mère est niée par le père et la sœur, qui interdisent à Adrienne d'investir la projection de ses désirs sur une figure qui mettrait à mal, par sa seule présence, la vie tranquille construite autour d'eux. Enfin, n'oublions pas que la mélancolie naît pour Freud d'un deuil raté : dans « Deuil et Mélancolie », il compare les deux affects, mettant en valeur leur symptomatologie identique. Désintérêt pour le monde extérieur, perte de la capacité d'aimer, ralentissement moteur, sont des symptômes identiques, mis à part que la mélancolie s'enrichit de continuelles autocritiques, qui suggèrent la perte de tout sentiment de soi, dans l'attente d'une punition : le mélancolique fait face à une véritable perte du moi provoquée par la perte de l'objet que le sujet ne saurait nommer. Le monde est alors, dans le deuil, devenu pauvre, mais pire, dans la mélancolie, à cette pauvreté du monde s'ajoute celle du moi tout entier : le mélancolique ne se supporte plus, d'où ses autocritiques qui aboutissent à de véritables auto injures. Dans cet épanchement satisfait et dépourvu de honte à se trouver des défauts, des péchés, il faut voir, toujours selon Freud, une attaque directe à l'objet d'amour perdu. C'est en effet lui que le mélancolique critique, pas son propre moi. Au lieu de retirer l'investissement de sa libido de l'objet aimé, suite à un réel préjudice ou à un préjudice fantasmé, le mélancolique l'a supprimé puis transférée – dans un narcissisme évident – dans le moi, dans « une *identification* du moi avec l'objet abandonné », qui indique que l'amour pour l'objet ne s'est pas tari (Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie » in *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio essais », 185 pages, pp. 145-171, p. 156). Le mélancolique fait donc cohabiter l'amour, pour l'objet perdu, et la haine dans l'objet substitutif qu'il a créé, dans un conflit ambivalent qui satisfait sa tendance au sadisme, tendance qui explique son désir de suicide. En effet, le suicide n'est possible que lorsque le moi se considère comme un objet, retournant toute son hostilité pour l'objet et le monde extérieur sur lui-même. Il semblerait donc que la mélancolie de la jeune fille ait toute son origine dans la perte de l'objet originel dont le deuil ne s'est pas accompli.

²¹⁶³ Jean-Claude Liaudet, *Telle Fille, quel père ?*, Paris, L'Archipel, 2002, p. 142. Constatant la présence discrète, lorsque pas absente, des mères, Édith Perry confirme : « De nombreux personnages ont perdu leur mère, comme si celle-ci avait été elle-même victime du père » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 181). Il semble en effet, à en voir la relation dévorante d'une des figures du couple (peu importe qu'elle soit féminine ou masculine, nous parlons ici de celui ou celle qui domine) que la famille ne soit pas un lieu de partage, d'affection, de respect l'un pour l'autre, mais le terrain de l'affrontement de tous les membres, où chacun cherche à dominer l'autre pour asseoir son pouvoir et affirmer une autorité et un confort égoïste.

d'honnêteté, de compassion, haine et rancune que ressent Adrienne à l'égard de Germaine sont accentués par l'ennui qui grignote tout sentiment humain. La haine s'accroît après le départ de cette dernière et se transforme en un désir d'anéantissement.

... c'était l'obligation de penser à elle une fois par mois qui l'ennuyait, d'aller voir le notaire, de passer à la poste et de prononcer son nom. Elle mettait cela sur le compte de la haine qu'elle avait toujours nourrie à l'endroit de Germaine, mais c'était quelque chose de beaucoup plus fort et qu'elle ne pouvait comprendre parce qu'elle n'avait pas le courage de se l'avouer²¹⁶⁴.

Cet ennui d'avoir à penser à sa sœur est – comme le suggère le narrateur – une volonté d'élimination pure et simple de celle-ci, ce qui confirme un complexe d'Œdipe négatif. La sœur est haïe parce qu'elle s'approprie l'image maternelle, alors qu'Adrienne désire la mère, ne cesse de l'appeler dans ses gestes, et tue le père. Son cauchemar à Dreux met en relief ce désir d'élimination de la sœur :

Il y avait une demi-heure qu'Adrienne dormait, lorsqu'elle vit entrer Germaine. [...] Elle marcha d'un pas délibéré vers la cheminée où Adrienne avait posé les médicaments. La vieille fille saisit alors la bouteille et l'examina. [...] Elle tenait la bouteille de sirop dans les deux mains et semblait tantôt en lire l'étiquette, tantôt examiner la couleur de son contenu. [...] La vieille fille ne bougeait pas et tenait la bouteille de telle sorte que les rayons de lune traversaient le verre au-dessus du goulot et semblaient indiquer combien du liquide avait été bu. Enfin, elle la posa sur la cheminée avec précaution comme si elle eut craint de troubler le silence de la nuit et ne parut jeter qu'un coup d'œil négligent sur le paquet de poudre placé à côté de la bouteille. Puis elle alla tout près de la fenêtre et s'assura qu'elle était fermée. Elle se tenait juste devant la fenêtre, entre les rideaux de peluche brune, et son ombre ne bougeait pas, étendue dans le long rectangle comme un corps dans sa bière, beaucoup plus grande que Germaine qui paraissait toute petite²¹⁶⁵.

L'attention de Germaine pour la bouteille est évidente : destinée à soigner les quintes de toux d'Adrienne, elle enrayer les mêmes maux qu'elle-même avait. Endossant le rôle de la mère qui soigne et vérifie que les remèdes sont bien pris, Germaine semble aussi suggérer la peur panique d'Adrienne de devenir comme sa sœur et donc être vouée à la même fin qu'elle. Les rayons de la lune traversant la bouteille pour indiquer le niveau de liquide accentuent l'image d'une vieille fille concernée par les remèdes, se proclamant « médecin »²¹⁶⁶ au moindre rhume de ses proches, parce que ce sont des reflets indirects, provoqués par le reflet du soleil, qui symbolisent une « connaissance par *reflet* »²¹⁶⁷, acquise par le raisonnement et le côtoiement avec sa propre maladie. Par ailleurs, il est à

²¹⁶⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 411.

²¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 445-446.

²¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 332.

²¹⁶⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 590.

noter d'autres significations accentuées par la présence de la lune. « Symbole des rythmes biologiques »²¹⁶⁸, elle exprime – par son éternel retour à sa forme initiale – une périodicité infinie qui semble nier l'idée même de la mort. Le retour de Germaine dans la vie d'Adrienne, par ce rêve, revêt donc l'apparence de la difficile, voire impossible, négation de l'autre. Cette sœur qui niait le cours du temps – encore une image que suggère la lune – revient hanter sa sœur, signalant combien la cadette ne parvient pas à vivre sans ses geôliers. De plus, tout comme la Lune meurt puis renaît, Germaine – ou la maladie puisqu'elle peuple les rêves de sa sœur malade – disparaît et réapparaît, indiquant l'obsession de la jeune fille pour la maladie et donc son angoisse de la mort. Et pourtant, Adrienne rêve bien de se débarrasser de sa sœur : la lune dessine un cercueil au pied du lit d'Adrienne, et c'est précisément dans ce cercueil que vient se placer Germaine. L'expression « comme un corps dans sa bière » en est l'image qui sera confirmée par la description de Germaine l'assimilant à un cadavre²¹⁶⁹. Mais c'est aussi un présage de la mort morale d'Adrienne : sa posture dans son lit, bras allongés et mains croisées semble l'indiquer, tout comme sa phobie de dormir qui n'est rien d'autre qu'une peur du néant. Nombreux sont les passages où Germaine rappelle à sa sœur son autorité parentale, ce qui insiste sur sa volonté incestueuse de prendre la place de la mère. Alors que sa sœur refuse d'avouer le but de ses sorties vespérales, Germaine insiste, non sans un certain sadisme :

« Et bien, Adrienne ? reprit Germaine en appuyant son coude sur le bord du sofa ; elle avait cet air à la fois décidé et contenu des personnes qui jouissent par avance de la discussion qu'elles vont provoquer.
 - Mais qu'est-ce que tu veux ? demanda sa sœur.
 - Je veux une réponse, dit Germaine. Depuis quelque temps, tu changes. Tu sors la nuit. Que fais-tu ? Je dois savoir. »
 Adrienne se retourna et fit quelques pas vers le sofa.
 « Pourquoi ? fit-elle. Tu n'es pas ma mère. » [...] « Est-ce que c'est parce que tu as dix-sept ans de plus que moi ? »²¹⁷⁰

Le lecteur a ici un exemple probant du rôle maternel que s'approprie l'aînée de la famille, mais aussi et surtout de sa puissance castratrice²¹⁷¹. En effet, en l'interrogeant

²¹⁶⁸ *Ibid.*

²¹⁶⁹ « Ce fut à ce moment qu'Adrienne la vit. Elle était d'une pâleur horrible et marchait les yeux clos. Il y avait de la terre dans ses cheveux et sur le devant de son corsage et elle en répandait sur le tapis à chaque pas, mais toujours il en revenait comme d'une invisible et injurieuse main qui lui en eût jeté sur le visage » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 446).

²¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 314-315.

²¹⁷¹ Cette sœur ressemble par quelques aspects à la sœur de Julien Green, Mary, qui remplace Mrs Green lorsqu'elle ne peut pas épier son petit dernier, son enfant préféré : « quand elle ne pouvait m'épier, car il s'agissait un peu de cela, ma sœur Mary se chargeait de ce soin à sa place » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 656). Julien Green établit en effet ce parallèle : « Ici, je suis le seul garçon, mais un garçon qui aurait six mères » (*Ibid.*, p. 651). Germaine ressemble par certains aspects à Mary, qui

ainsi, elle ne laisse aucune place à un éventuel jardin secret d'Adrienne, ni même au développement de son intimité. Elle lui nie la capacité de se détacher de ses proches pour se donner à l'amour, dans une satisfaction sadique de voir que sa sœur ne peut vivre ce qu'elle-même n'a pas connu. Son rôle d'aînée²¹⁷² lui octroie en effet la prévalence sur les expériences de vie : mais, malade, elle se voit privée de cette priorité et doit assister avec envie à l'émancipation progressive de sa sœur. Aussi, en s'affirmant mère, elle ramène Adrienne à son enfance et à ce que cela induit sur son développement intime. Le « bien »²¹⁷³ et la « pitié »²¹⁷⁴ qu'invoque Germaine sont bel et bien des leurres hypocrites qu'elle sert à sa sœur, espérant obtenir ainsi son aveu.

La mère semble ainsi liée à la surveillance de la moralité de son enfant. Elle est, comme l'écrit Myriam Kissel, « une présence oppressante dans le domaine de la morale »²¹⁷⁵ qui en fait le personnage véhiculant l'interdit de la sexualité. Dans *Le Malfaiteur*, M. Pâris, le répétiteur de Jean, est approuvé par sa mère parce qu'il répond à ses exigences de moralité.

Ma mère, qui n'aimait pas ses façons, le remplaça par un jeune répétiteur dont les messieurs du grand séminaire vantaient le savoir et le sérieux. Vous n'avez pas connu M. Pâris. [...] On ne lui connaissait en ville aucune de ces vilaines liaisons qui inquiètent les familles, et par les personnes chez qui il logeait, ma mère apprit qu'il ne buvait que de l'eau et ne fumait pas. C'était en vain qu'on lui cherchait un défaut et ma mère ne fut pas longue à raffoler de ce paragon [...]²¹⁷⁶.

succomba en 1926 de la tuberculose. D'ailleurs, c'est bien Mary qui le découvre en pleine exploration de son corps et rapporte son geste à sa mère, représentant de cette manière la gardienne de sa moralité. De là, la phrase furieuse de sa mère, dont il garde une trace profonde : « *I'll cut it off* » (*Ibid.*, p. 657), menaçant le jeune Julien de castration. L'interdit lié au corps, très fort chez cette femme dont le frère était mort de syphilis, trouve son expression encore plus probante chez son fils, par son statut de futur homme, et nombreuses sont ainsi les scènes où la mère jette un regard désapprobateur sur le corps de son fils. Pensons par exemple au bain que lui faisait prendre Mrs Green. Le contemplant avec un mélange d'affection et de méfiance, qui venait de cette nudité aussi suspecte qu'honteuse, Mrs Green « murmura : « Oh, que c'est donc laid ! » » (*Ibid.*, p. 701), dans une condamnation sans répit du corps et de sa valence sensuelle. D'ailleurs, les dessins de corps que le petit Julien réalisait dans une sorte de geste cathartique, et qui découlaient de ses visites aux musées avec sa mère, étaient tous des êtres asexués et impurs, comme s'il fallait nier cet aspect là de l'être. Comment, dès lors, ne pas entrevoir l'image que prend la mère dans l'esprit de l'auteur ? Elle annonce, comme le suggère Hélène Dottin, « le déchirement futur de Julien entre corps et âme » (Hélène Dottin, « *Partir avant le jour* : poétique romanesque de l'autobiographie », in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, Daniela Fabiani (éd.), cité, p. 64)

²¹⁷² Elle joue de leur différence d'âge : Germaine a trente-cinq ans, tandis qu'Adrienne n'en a que dix-sept, cette différence faisant penser à celle entre les sœurs et le frère de Julien Green, et le rôle maternel qu'elles endossaient lorsque la mère était absente.

²¹⁷³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 316.

²¹⁷⁴ *Ibid.*

²¹⁷⁵ Myriam Kissel, « Les structures familiales dans l'œuvre romanesque de Julien Green », in *Lectures de Julien Green*, Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 82.

²¹⁷⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 282.

En effet, il s'agit pour la mère d'assurer la moralité de son fils tout autant que son éducation. Comme le précepteur complète en quelque sorte l'éducation de l'enfant, il est le pendant du rôle des parents et doit donc être un prolongement de la symbiose de l'enfant à sa mère. De fait, la mère choisit un répétiteur qui a toutes les caractéristiques féminines : « courtoisie »²¹⁷⁷ et « douceur »²¹⁷⁸ complètent une apparence peu masculine, générant chez le narrateur des sentiments dont il ne comprend d'abord pas l'origine. « Un jour, je déclarai à ma mère que, moi aussi, je trouvais charmant M. Pâris. [...] Dieu sait pourquoi, j'insistai. Je dis à ma mère que par charmant, j'entendais beau, que les traits de M. Pâris me paraissaient beaux comme ceux d'une statue dans un jardin public »²¹⁷⁹. C'est ainsi, que sans le savoir la mère accentue chez son fils – par son choix – la naissance d'une admiration et d'une attirance d'ordre sensuelle pour les hommes, et qu'en voulant justement préserver Jean de tout cela, ne fait que lui faire fréquenter un autre « malfaiteur ». Aussi, peut-être pouvons-nous avancer une explication psychanalytique, où, la mère étant « trop » aimante et donc castratrice, elle discréditerait ainsi l'image du père²¹⁸⁰ pour s'imposer à son enfant comme « unique modèle d'identification »²¹⁸¹, l'amenant à rechercher comme elle une figure masculine. Par ailleurs, les mises en garde du docteur Rollet contre Jean, le caractérisant comme un criminel, provoque non pas l'effroi et le dégoût de son fils, mais une réaction inverse, mélange de curiosité et de fascination pour cet homme.

²¹⁷⁷ *Ibid.*

²¹⁷⁸ *Ibid.*

²¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 283.

²¹⁸⁰ D'ailleurs, Jean s'oppose à Boron, engagé par le père, et ce dernier garde tout d'abord des doutes concernant M. Pâris. Enfin, c'est bel et bien le docteur Rollet qui congédie ce dernier. Il l'explique en ces termes à son épouse, en des termes qu'il choisit volontairement médicaux : « Je le regrette, mais je suis pour la propreté morale, je ne veux pas que mon fils coure le risque d'une contamination » (*Ibid.*, p. 287). Félicie aussi emploie ce champ lexical : « C'est comme une maladie qu'ils ont, censément » (*Ibid.*, p. 407), ce qui laisse entendre la dénonciation de la bonne conscience du milieu bourgeois. Le père se fait ainsi « obstacle » dans le développement de l'attirance pour le répétiteur, et en se désolidarisant de son époux, la mère se fait l'alliée du fils.

²¹⁸¹ Patrick Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011, 317 pages, p. 87. Dominique Fernandez parvient à la même conclusion : « Un telle enfance illustre avec l'évidence d'un paradigme comment l'image qui reste de la mère oriente la destinée sexuelle du fils. L'interdit lancé sur le corps, la condamnation de tout ce qui touche au sexe, le culte idolâtrique de la « pureté », la mise en garde contre les maladies vénériennes, la désignation des femmes comme ennemi mortel [...] : en faut-il plus pour rendre un fils misogyne et le rejeter à la fois vers l'amour des garçons et vers une exaltation religieuse qui déguise de mille noms cet amour pour en masquer à la conscience la véritable nature ? » (Dominique Fernandez, *L'Arbre jusqu'aux racines, Psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972, 353 pages, p. 47). Rajoutons d'ailleurs que le petit Green était exclusivement entouré de femmes, entre sa mère, ses sœurs et la bonne, qui le couvraient d'une affection plus qu'étouffante. Nous retrouvons un mouvement conscient de la mère de Green, qui habillait son fils avec « des costumes voisins du travesti » (Anne Green, *Mes jours évanouis*, cité in Jean-Pierre Piriou, *Sexualité, religion et art chez Julien Green*, cité, p. 47), le souhaitant « asexué, comme un ange » (Jean-Pierre Piriou, *Sexualité, religion et art chez Julien Green*, cité, p. 47).

Ainsi, la mère est bien la racine – si l'on joue sur la polysémie du mot – des maux de son enfant. Les situations conflictuelles entre mère et fils ou fille ne sont que le reflet de celles qu'elle a vécues dans un premier temps, mais aussi du statut indésirable de l'enfant dès sa naissance. Même haïe, la mère a néanmoins une influence sur son enfant, fut-elle morale, en jouant sur son rôle de gardienne de la moralité de sa progéniture et donc en ayant un ascendant castrateur ; ou bien simplement psychique, en interdisant à son enfant toute maturation, toute évolution afin de le consigner à son statut d'enfant dépendant, ce qui lui permet de nier ce temps qui l'amène à son progressif affaiblissement. Il s'agit donc pour la mère de réprimer toute pulsion de vie de son enfant, faisant obstacle à ce bonheur vers lequel tendent les protagonistes. Il apparaît que la mère endosse de fait un rôle généralement masculin. Combien de mères ont en effet une apparence peu féminine, et des attributs masculins²¹⁸² ? Aussi, il ne semble pas prématuré de mettre en avant la relation quelque peu étonnante de la mère avec la mort. Si quelques personnages désirent l'anéantir, c'est parce que – soit en étant bien trop affective, voire étouffante, soit en étant un parangon de haine – la mère dévore son enfant et ne tarde pas, en l'intégrant, à lui nier toute existence particulière, et donc toute liberté. Toute aimée soit-elle, mais surtout détestée, la mère est un obstacle à la destinée de son enfant, qui recherche sa solitude, son isolement tout autant qu'il l'abhorre, afin de se réaliser. C'est contre la mère que le personnage cherche à conquérir son indépendance, sa liberté et son statut d'adulte²¹⁸³, faisant de son sevrage imposé ou désiré une épreuve lui permettant de

²¹⁸² Nous étudierons ce point plus tard. Les mères sont souvent assimilées à des bêtes, à des ogresses dont la force, la puissance et surtout le statut de prédatrice est mis en avant.

²¹⁸³ André Dabezies, analysant le statut de la mère dans les romans de Mauriac, écrit : « la mère ne vit que par la possession, mais en assouvissant ce besoin de posséder l'homme, en couvant son fils adulte comme un enfant, elle étouffe complètement sa personnalité et pratiquement l'empêche de vivre autrement que par elle. » (André Dabezies, « Mères abusives dans les romans de Mauriac », in *La mère mauvaise*, Élisabeth Rallo-Ditche (éd.), Aix-en-Provence, CEFUP, 1982, 171 pages, p. 138). La mère abusive se traduit par le désir exacerbé de possession de sa filiation, sur laquelle elle fait peser le poids de l'hérédité. En effet, les mères de l'œuvre greenienne font de leur progéniture un prolongement de leur personnalité. Nous le constatons aisément dans *Mont-Cinère* où Mrs Fletcher donne la procuration de son autorité à Emily, et est contrainte de s'effacer dès lors que cette dernière la supplante complètement en se mariant. Bien qu'elle ne procure aucune affection pour cette fille peu désirée, la mère considère néanmoins sa fille telle quelle, en témoignent sa peur qu'elle ne tombe malade, ou sa peine à son mariage, parce que le peu d'amour qu'elle lui procure est le seul schéma qu'elle connaisse. Emily se construit par le reflet de sa mère : elle devient peu à peu son double, ayant la même passion avaricieuse qu'elle, puis la dépasse, en faisant de sa passion l'outil de son émancipation pour prouver à cette mère qui ne l'a pas désirée qu'elle n'a pas besoin d'elle pour vivre. Par ce comportement, le lecteur comprend qu'elle ne peut pas devenir mère (du moins avoir une fonction maternelle avec la petite Laura). En effet, Jacques Dayant écrit que « devenir mère exige en particulier un nouvel aménagement des liens avec sa propre mère : identification et réconciliation » (Jacques Dayant, « Parentalité : enjeux et pratique sociale », in *Fonctions maternelle et paternelle*, Georges Greiner (éd.), cité, p. 166). Au contraire, l'être entier d'Emily est tourné vers la rupture du lien familial avec sa mère, niant un quelconque attachement à elle. De même, en se comportant avec aussi peu d'affection pour sa fille, Mrs Fletcher pallie l'autorité paternelle totalement absente dans le roman, mais accentue par là-même la rancune

se construire. En effet, « pour l'homme et la femme, la perte de la mère est une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de l'autonomisation »²¹⁸⁴, affirme Julia Kristeva. Il est intéressant de comparer avec la figure du père : si la mère assume un rôle pour le moins masculin, quelle place a le père dans la famille greenienne ?

b) Les pères :

Par son absence due à ses fréquents voyages d'affaires, le père de Julien Green, Edward Green, a accentué l'atmosphère exclusivement féminine qui régnait dans cette famille. En effet, si l'auteur avait un frère aîné, Charles, ce dernier était aux Etats-Unis et fréquenta relativement peu les Green. De plus, le petit Julien entretenait un rapport bien plus étroit avec sa mère qu'avec son père, homme âgé de quarante-sept ans à la naissance de son dernier enfant. Il est aisé de comprendre la difficile communication entre ces deux personnes, lorsque le père pourrait très bien, par son âge, être le grand-père. Et pourtant, son père était pour lui un grand chêne²¹⁸⁵, comme il le confessa plus tard à son fils adoptif, Jean Éric Jourdan : « Julien était fort comme un chêne. Il m'avait raconté que, petit garçon, il voyait son père comme un arbre sous lequel la famille s'abritait, rien alors ne pouvait survenir de mal »²¹⁸⁶. Puissance forte et toujours tranquille, le père représentait donc une sécurité indéniable, auquel l'auteur s'abandonnait sans crainte. Ce fut donc lui à l'origine du départ de Julien aux Etats-Unis pour servir sa patrie, s'engageant alors même qu'il n'en avait pas l'âge, ou lui aussi qui le fit partir au même endroit pour ses études. Bien loin de l'image autoritaire du père, celui-ci était d'une douceur et d'une affabilité sans pareils, ne manquant aucune occasion pour faire preuve d'une grande compréhension. « Be careful », ne faisait-il que conseiller à son fils lorsque celui-ci sortait de nuit à Paris, signe de sa permission tacite. Cet exemple montre bien combien le père est aimant, même discret²¹⁸⁷, et revêt néanmoins une importance non négligeable pour Julien

de sa fille parce qu'elle ne peut donc pas se faire la complice de sa fille face à une quelconque autorité paternelle.

²¹⁸⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Folio / Essais », 265 pages, p. 38.

²¹⁸⁵ « L'image d'un grand chêne se présentait à mon esprit. Nous vivions à l'ombre de cet arbre qui nous protégeait. » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, Préface, Paris, Fayard, Le Livre de Poche, 2005, 377 pages, p. 21).

²¹⁸⁶ Éric Green, postface à *Le Grand Large du soir*, Journal 1997-1998, Last Days, Paris, Flammarion, 2006, p. 279.

²¹⁸⁷ D'ailleurs, Julien Green ne parvenait à se défaire d'une distance gênée avec son père, expliquée par les années qui les séparaient : « J'essayais de me sentir près de lui, mais il demeurait séparé de moi par l'abîme des années. Il aurait pu être mon grand-père », écrit-il (Julien Green, *Autobiographie, Terre lointaine*, cité, p. 1191). En effet, les quarante-sept ans qui les séparaient généraient une certaine gêne, mais aussi un certain manque, manque de ne pouvoir entretenir des rapports plus proches avec lui. Aussi déclare-t-il lors de son

Green. N'oublions pas qu'à la publication d'*Adrienne Mesurat*, le père n'avait pas eu de mal à se reconnaître dans Antoine, dans ce père qui lisait comme lui *Le Temps*. Et pourtant, où est la douceur mêlée de tant de compréhension d'Edward dans Antoine ? L'auteur, qui tenait tant à « plonger dans un monde imaginaire »²¹⁸⁸, dans un rêve puisque la création se doit d'être similaire au rêve, retrouve à sa grande stupeur ses « problèmes démesurément grandis jusqu'à atteindre des proportions terrifiantes »²¹⁸⁹. Écrivant *Adrienne Mesurat*, Julien Green avait pourtant l'intention de mettre à mal les certitudes freudiennes en éliminant la mère, sujet provoquant la rivalité père – fils. Plus, en faisant de la protagoniste un personnage féminin, il entendait fragiliser les bases de la psychanalyse. Il n'ignorait donc pas les avancées de cette science contre laquelle il ne cessait d'opposer son indifférence, « rien à faire, [il] étai[t] sourd »²¹⁹⁰. Cédant aux conseils exaltés de quelques camarades, il se plongea avec répugnance dans la lecture de *l'Introduction à la psychanalyse*, dégoûté par les indécences rapportées puis soulagé de constater que rien ne pouvait « s'appliquer à [lui] »²¹⁹¹. Cependant, les cas rapportés provoquaient chez lui un trouble certain, « un indéfinissable malaise »²¹⁹² contre lequel il choisit l'oubli. C'est dans ce contexte que Julien Green écrit son deuxième roman. Installé

entretien avec Thérèse Tremblais-Dupré, « il ne pouvait pas me parler, je ne pouvais pas lui parler » (« Quelqu'un en moi qui veut s'exprimer », in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1300). De plus, cette distance est aussi responsable de l'ignorance tardive de l'auteur, n'ayant aucune éducation sexuelle. Lire à ce sujet l'analyse de Jean-Pierre Piriou, *Sexualité, religion et art chez Julien Green*, cité, pp. 49-51. Adrienne aussi est pourvue d'un père ayant quarante-deux ans de plus qu'elle, et il est peu étonnant que cela influe sur leur difficile relation, le père prenant ainsi deux rôles, celui de père et de grand-père, ce qui accentue le poids familial qu'il fait peser sur la jeune fille.

²¹⁸⁸ Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 1061. De même, expliquant comment il écrit, il déclare dans son entretien avec Franz-Olivier Giesbert, « c'est comme si je tombais dans un rêve » (« Les légendes vivantes », in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1309). C'est aussi la raison pour laquelle les critiques ou spécialement André Breton parlent d'écriture automatique à son sujet. Ses personnages sont agis par l'inconscient, et souvent leur auteur ne les comprend pas et ne se fait que le transcripteur d'une histoire qui coule d'elle-même : « en somme, le subconscient tire ses plans à lui et les met en œuvre en dépit de toute volonté », poursuit-il (*Ibid.*).

²¹⁸⁹ Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 1061. Il fait la même remarque le 1^{er} mai 1949, à propos de *Moïra* : « J'ai relu ce que j'ai écrit de mon roman. Comment ne verrais-je pas que c'est la transposition de ma propre histoire ? L'éternelle lutte contre soi-même » (*Ibid.*, p. 1074), et nombreuses sont les réflexions en ce sens.

²¹⁹⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, Préface, Paris, Fayard, Le Livre de Poche, 2005, 377 pages, p. 9. Il explique son refus de la psychanalyse lors d'une interview accordée à Denis Marion. Il faut y voir non une certaine défiance, mais un refus au nom de l'inspiration créatrice. « Je redoute la psychanalyse et je pense que – pour moi en tout cas – elle serait nuisible : un romancier a intérêt à ne pas connaître les sentiments inconscients que lui dictent son œuvre » (Denis Marion, « Avec Julien Green », *Le Soir*, 23 juin 1951, in *Œuvres complètes III*, cité, p. 1506). En effet, l'auteur souhaite conserver, voire préserver la part d'ombre en lui qui lui dicte ses œuvres : « Le moi mystérieux qui me dicte mes livres a besoin d'ombre. On ne démonte pas impunément le mécanisme de l'inspiration. Elle souffle où elle veut. Il faut attendre, espérer, traverser des déserts de solitude et de silence » (Gabrielle Rolin, « Julien Green entre Journal et Roman », *Le Monde*, 29 novembre 1967, in *Ibid.*, p. 1524).

²¹⁹¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, Préface, cité, p. 10.

²¹⁹² *Ibid.*

au salon avec son père et sa sœur et l'imagination en berne, il a en fait le matériau de son roman sous les yeux, malgré son refus d'ouvrir les yeux et de « prendre des modèles »²¹⁹³, car cela lui semblait une tricherie. « Comment l'écrivain de vingt-cinq ans pouvait-il échapper au roman qui le cernait de toutes parts dans ce salon clair et tranquille où il préparait ses orages ? »²¹⁹⁴, écrit-il, et il poursuit : « la vie écrivait son roman »²¹⁹⁵. Si d'instinct il haïssait la psychanalyse et s'il avait volontairement tourné le dos aux avancées psychanalytiques, il n'en demeure pas moins que ses personnages et l'intrigue – malgré sa volonté exacerbée de contrer Freud – étaient loin d'échapper à cette psychanalyse haïe, et cela n'échappa pas aux critiques, ni même à Stekel²¹⁹⁶ dont il avait lu en 1932 *Les états d'angoisse nerveux et leur traitement*. Il semble donc, comme l'écrit Teresa Sweeney Geslin pour expliquer cette figure négative du père dans *Adrienne Mesurat*, que « Green n'ayant jamais pu régler ses comptes avec son vrai père s'acharne alors contre un père fictif »²¹⁹⁷, son propre père étant bien trop doux avec son fils, comprenant tous ses choix, pour que celui-ci ne lui en veuille²¹⁹⁸.

²¹⁹³ *Ibid.*, p. 14. Aussi, « si les premiers romans sont si sombres, et si leur atmosphère est à ce point étouffante, c'est que le jeune écrivain avait, rue Cortambert, l'impression de manquer de liberté dans son milieu familial », analyse Michèle Raclot (Michèle Raclot, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Julien Green : étapes, constantes et variations esthétiques », in *Julien Green*, Jean Touzot (éd.), Paris, Klincksieck, 1997, coll. « Littératures contemporaines », n°4, pp. 49-93, p. 60).

²¹⁹⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, Préface, Paris, Fayard, Le Livre de Poche, 2005, 377 pages, p. 14. D'autant plus que, ne parvenant pas à écrire la première phrase du roman, Julien Green part avec un ami dans le village alsacien d'Orbey, où enfin, il retrouve son inspiration. Mais malgré son départ, « la rue Cortambert l'a suivi en Alsace, elle le suivra jusqu'à l'auberge de Hautes-Huttes où les deux amis livrés aux affres de l'écriture se sont exilés. Le cimetière de l'appartement des Green : la galerie des portraits de famille, dans la salle à manger, tous des morts... Son héroïne sera une jeune fille bourrelée de frustrations et dévorée d'ennui. Sans mère. Une sœur (Lucy ?... Un peu.) Un père, qui lira *Le Temps*. Un drame à trois personnages. Chez les Mesurat, autour de la fosse de l'escalier pourraient rôder toutes les peurs de l'enfance revenue à la dérobee. » (Nicolas Fayet, *Julien Green « J'ai aimé »*, cité, p. 164).

²¹⁹⁵ *Ibid.*

²¹⁹⁶ Le 23 juillet 1933, il apprend que Stekel citait « *Adrienne Mesurat* comme exemple d'un roman psychanalytique qui ne pouvait pas être écrit que par un homme tout à fait ignorant de la psychanalyse », Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 250. En effet, malgré les dires de l'auteur, ce dernier s'était intéressé à la psychanalyse, ayant lu pas moins de deux fois l'*Introduction à la psychanalyse* de Freud, les œuvres de Myers sur les phénomènes paranormaux, ou quelques pages de Jung sur la *Libido*. Il passe ainsi du pur mépris à la curiosité et enfin à un étonnement constant, constatant que l'inconscient avait finalement un rôle dans la création littéraire. Lire au sujet du comportement de Green vis-à-vis de la psychanalyse la pertinente analyse de Flavia Vernescu, *Clivage et intégration du Moi chez Julien Green*, cité, pp. 64-73.

²¹⁹⁷ Teresa Sweeney Geslin, *Julien Green : le Nom du Père dans la Trilogie du Sud : Une quête d'identité sous le signe de l'ambiguïté*, thèse de Doctorat de Lettres, Nancy, Université Nancy 2, 2011, 306 pages, p. 189.

²¹⁹⁸ Il répond pourtant à l'imaginaire paternel « bonne » que décrit Gérard Mendel : « L'imaginaire paternelle « bonne » [...] est celle d'un père juste, fort, libre et bienveillant. Juste, c'est-à-dire n'outrepasant pas les limites de ses droits : nul arbitraire. Fort, c'est-à-dire disposant d'un pouvoir sur les choses et les êtres, mais non de la toute-puissance. Libre, essentiellement par rapport à la mère : c'est-à-dire non soumis à sa puissance. » (Gérard Mendel, *La révolte contre le père*, Paris, Payot, 1972, 413 pages, p. 93). Face à cette figure bienveillante, Julien Green ne peut exprimer ses griefs inconscients. Il reproche en effet à son père son absence, et lui impute la tristesse de sa mère, contrainte de quitter son Sud à cause de leurs dettes. De là le

Aussi, il serait intéressant de comparer les pères de notre corpus à cette figure paternelle greenienne. Mêlant la douceur féminine de la mère à la solidité toute masculine du père, le père cristallise les deux caractères des parents. Dans *Mont-Cinère*, le lecteur assiste à un renversement des valeurs féminines et masculines. En effet, alors que la mère, nous l'avons vu, s'illustre par son autorité et sa dureté à l'égard de sa fille, le père semble comme émasculé par son épouse qui acquiert progressivement son pouvoir dès son mariage avec Stephen. Son émasculatation est d'autant plus probante qu'il a en lui la faiblesse et l'infériorité propice à une domination sans états d'âme. Mélancolique, il est en retrait dans sa vie de couple et a l'ennui ancré en lui :

Il répondait doucement et poliment à tout le monde mais d'un air patient qui gênait un peu ; aussi évitait-on de lui adresser la parole quand cela n'était pas nécessaire. Les jours de pluie et le soir, après dîner, il se retirait dans sa chambre et lisait des livres de science ou de piété. Le temps passait sans apporter de modifications apparentes à sa manière d'être²¹⁹⁹.

Le lecteur est face à un homme qui ne semble manifester que peu d'intérêt pour le monde et pour autrui. Bien qu'ayant une âme capable de l'extraire de la médiocrité de son existence, il se terre dans un décor qui lui permet de laisser libre cours à sa mélancolie et à sa tendance au rêve. Cette dernière prouve son incapacité à agir. Émile Tardieu décrit bien ce type de personnage dominé par sa fragilité : « Il ne saurait vivre que sa pauvre vie individuelle qu'il terre prudemment [...], où il dévore sa propre substance. Son ennui s'appelle pauvreté de la force nerveuse, détresse intérieure, sentiment d'incapacité »²²⁰⁰. Ne parvenant à agir, de par son caractère introverti, il garde pour lui ses rêves, son enrichissement mental qui lui permet de s'évader d'une existence sans satisfactions. Son mariage ne lui a en effet apporté rien de plus qu'une monotonie dont il ne semble pas se lasser car elle correspond à la vie tranquille à laquelle il aspire. « Il lasse l'amitié, il n'intéresse longtemps personne ; l'existence qu'il traîne est trop lente en ses démarches, déplorablement monotone et n'aboutit jamais. Il rêve sa vie... »²²⁰¹, poursuit Émile Tardieu. De là l'impression que le personnage n'est qu'un étranger de plus sur la terre, inadapté à un monde qui attend de l'homme un certain pouvoir que sa complexion ne lui permet pas. Sa solitude, tout autant désirée que sa vie maritale lui fait horreur, contribue à

besoin quasi cathartique d'attribuer aux jeunes héros des parents indignes, réelles menaces contre sa propre existence, contre lequel il a à lutter pour survivre.

²¹⁹⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 78.

²²⁰⁰ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 41.

²²⁰¹ *Ibid.*

l'éloigner du monde et à provoquer toute son indifférence pour sa petite-fille. Sa vie devient un poids, provoqué par son ennui. « Il l'avait épousée parce qu'il s'ennuyait dans sa solitude et il se remit à aimer cette solitude dès que la vie conjugale lui en eut fait connaître les avantages. Le temps aidant, il finit par considérer sa femme comme une ennemie... »²²⁰². Si ce qualificatif d'ennemi paraît un peu fort, il faut néanmoins voir toute l'ire d'un homme qui comprend combien sa faiblesse le pousse à faire de mauvais choix, dont il revient forcément, mais qui l'emprisonnent à vie. Elle est la preuve matérielle de son échec, d'où le silence buté qu'il conserve et oppose à ses insultes. Quant à Kate, il lui rappelle combien son mariage n'est pas un choix d'amour mais de raison, ayant toujours été pauvre et « l'ayant épousé sous la pression de sa famille qui voulait se débarrasser d'elle ou, comme on dit, assurer son avenir »²²⁰³. Il est compréhensible que comme M. Mesurat face à la mort de son épouse, elle « ne trouva pas dans la mort de son mari un sujet d'affliction véritable »²²⁰⁴ et que seule « une médiocre peinture, accrochée au-dessus de la cheminée du salon, lui rappelait chaque jour les traits d'un mari qu'elle n'avait jamais regretté »²²⁰⁵. Et pourtant, bien que figure absente, le père détermine néanmoins sa fille. Il est évident que malgré le peu de considération qu'elle éveillait chez son père²²⁰⁶, elle ne cesse de l'appeler, dans des moments de solitude et de désespoir. Elle désire « recevoir de lui ce que, en fait, il n'aura jamais pu lui donner, c'est-à-dire le réconfort et l'affection qui lui ont manqué pendant sa courte vie mouvementée »²²⁰⁷, analyse Jean-Jacques Jura. Par ailleurs, elle hérite au cours des années, de plus en plus des traits de son père²²⁰⁸, dont sa maigreur et semble donc, tout au long de l'intrigue tenter de faire corps avec cet absent

²²⁰² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 79.

²²⁰³ *Ibid.*

²²⁰⁴ *Ibid.*

²²⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

²²⁰⁶ « Sur la fin de sa vie, Stephen Fletcher faisait en sorte de ne plus jamais voir sa fille. Ont eût dit que, pour une raison qu'il ne disait à personne, il craignait de la rencontrer. S'il l'apercevait de loin dans ses promenades, il détournait la vue et, lorsque cela était possible, rebroussait chemin et s'enfonçait sous les arbres. Si, par une circonstance qu'il n'avait pu empêcher, elle le croisait à la porte de sa chambre, il faisait un signe de tête à la fois timide et courroucé, et rentrait aussitôt chez lui » (*Ibid.*, p. 86). Il est évident que la raison d'un tel comportement est due au fait que la fille lui rappelle son épouse, une épouse pour laquelle il n'éprouve plus que de la haine, et ainsi mettre en évidence sa propre faiblesse, celle de se laisser emprisonner par une existence et un mariage qui ne lui correspondent pas et qui déterminent toute son existence.

²²⁰⁷ Jean-Jacques Jura, « Racine, Faulkner : deux héritages culturels pour « l'unique » Julien Green », in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 197.

²²⁰⁸ « Il existait entre eux un certain air de ressemblance que les années accentuaient. Comme son père, elle se tenait le dos un peu voûté, mais sa tête droite et jetée en avant dans l'attitude de quelqu'un qui écoute. Comme lui encore, elle avait les yeux noirs, extrêmement mobiles, les pommettes hautes et décharnées, une physionomie inquiète jusqu'à paraître chagrine et mélancolique » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 86). Emily semble prendre les traits de son clan. Au lieu d'hériter de la mère, dont seule la passion les rapproche, elle fait corps avec ce père, dans un comportement involutif qui traduit son manque affectif, mais aussi son besoin de se rattacher à une branche familiale qui corresponde à sa passion du luxe.

pour contrer la mère. En effet, en s'affirmant progressivement contre Mrs Fletcher, Emily assoit son pouvoir d'adulte en construction, nous l'avons dit, mais aussi et surtout essaye de conserver cette hérédité à laquelle elle est tant attachée et qui se matérialise sous la forme de Mont-Cinère. De fait, la dilapidation de sa fortune familiale, de ses biens familiaux par sa mère représente une menace dans la construction de son identité. Emily essaye en effet de s'affirmer et de faire corps avec ce père²²⁰⁹ disparu pour contrer une mère qui attaque son patrimoine. Son seul recours contre la mère est sa tentative de s'en éloigner et de nier tout ce qui a trait à elle. Comme l'écrit Gérard Mendel, la solution est d'« interposer entre elle et soi un père qui aura pour charge de vous défendre contre la mère »²²¹⁰. Même si cette relation au père est ambivalente, entre crainte et nostalgie, Emily y trouve son compte. S'associer au père, le garant de l'hérédité, celui qui lègue, par définition, est un acte de rébellion contre une mère au pouvoir dévorateur. Aussi, au père est associée l'idée d'hérédité. Non seulement il lègue des biens, mais aussi un nom, un caractère, un trait dominant et une existence entière qui est déterminée par ses faits. Cela se constate aisément dans *Adrienne Mesurat*, dès l'incipit. Le personnage éponyme contemple avec résignation le « cimetière », tel qu'il a été appelé par les Mesurat, galerie de portraits où les ancêtres semblent dotés de la capacité de juger celle qui se présente devant eux. Le poids du nom est fort, et le personnage ne parvient jamais à se libérer de la véritable oppression qu'il représente²²¹¹ :

Debout, les mains derrière le dos, Adrienne regardait le *cimetière*.

Chez les Mesurat on appelait ainsi un groupe de douze portraits accrochés dans la salle à manger, au-dessus d'une desserte, les uns près des autres, de façon à couvrir toute une paroi. On y comptait sept Mesurat, trois Serre et deux Lécuyer, membres de familles alliées aux Mesurat, tous morts. [...]

²²⁰⁹ Frank Stevens prend ainsi la place de ce père, parce qu'il est un homme : « Il faut quelqu'un pour m'aider, quelqu'un de fort dont ma mère ait peur, un homme » (*Ibid.*, p. 239). Mais voilà qu'elle choisit un homme qui se comportera comme son père, en fuyant la vie familiale, et il serait aisé d'imaginer là le lien incestueux, bien qu'inconscient, qui la lie au père disparu. De plus, elle lui confère – selon Florence Desprez – « le rôle du juge céleste » (Florence Desprez, « Lecture anthropologique de *Mont-Cinère* de Green », in *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Publications de l'Université d'Angers, 1986, XV, pp. 97-115, p. 102), lui attribuant même une vie : « Souvent, elle regardait le portrait de son père [...]. Il paraissait lui sourire d'un air à la fois triste et moqueur, et lui parler un muet langage... » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 226). Il y a là une divinisation du père par le souvenir embelli d'un temps où rien ne manquait, du temps de la sécurité matérielle qui correspond à sa passion du luxe. Ainsi, plus qu'un retour au père, Emily cherche sa propre jouissance : son appel au père répond donc à son égocentrisme.

²²¹⁰ Gérard Mendel, *La révolte contre le père*, cité, p. 167.

²²¹¹ D'ailleurs, cela est suggéré par les descriptions des trois personnages. Le portrait de Germaine est totalement dissonant de celui d'Adrienne, qui, fait étrange, est décrite de nombreuses pages après sa sœur puis son père. Serait-ce pour insister sur le fait que ces deux derniers personnages seront les éléments les plus importants dans la vie de la jeune fille puisqu'ils vont déterminer sa vie d'ennui, de souffrance et de mélancolie ? Il n'est pas exclu qu'il y ait là une annonce du déterminisme que tente d'affronter Adrienne, dont le cimetière en est un signe pré-annonciateur.

Il était facile de distinguer les Mesurat des Serre et des Lécuyer. Le front bas, les traits forts, avec quelque chose de résolu dans le visage, on avait coutume de dire qu'ils ressemblaient à des chefs. Hommes et femmes, ils plantaient devant eux le regard presque agressif des bonnes consciences. « Et vous, semblaient-ils dire, savez-vous ce que c'est qu'un cœur tranquille dont les battements ne se précipitent jamais, un cœur qui ne connaît ni la peur ni l'inquiétude mais qui mesure sa joie, et reçoit sa douleur dans le calme, parce qu'il ne se reproche rien ? » [...] Cette fille à la tête prise dans un voile avait dû mourir avant la trentaine, religieuse dans un ordre actif. Elle avait les joues plates et le menton durement façonné comme ce vieillard en habit, et cette femme était sa mère, sans doute, avec sa bouche avare et ses yeux attentifs qui paraissaient compter.

Tout au contraire des Mesurat, qu'il était impossible de confondre avec une famille étrangère, les Serre et les Lécuyer ne différaient point les uns des autres, et ils se ressemblaient entre eux, quoiqu'ils ne fussent pas sortis de la même souche.

On imaginait qu'ils avaient dû naître, grandir et disparaître, à peu près comme des plantes, résignés à vivre, également résignés à mourir, et rien ne transparaissait dans leurs yeux, sinon cette âme distraite, changeante et débonnaire que l'on voit quelquefois à la foule. C'était une opinion courante que leurs richesses seules expliquaient leur alliance avec les Mesurat et les mêmes personnes qui comparaient ces derniers à des chefs disaient encore qu'ils s'étaient abattus sur les Lécuyer et les Serre comme des faucons sur des agneaux.

Cependant, forts et faibles, Mesurat, Serre et Lécuyer, tous s'effaçaient devant la vieille Antoinette Mesurat qui dominait en reine jusqu'aux membres les plus hautains de sa rude famille et son portrait, peint d'une main consciencieuse, retenait toute l'attention. Elle pouvait avoir cinquante ans, mais elle était de ces femmes pour qui l'âge n'a guère d'importance et qui acquièrent vite, comme si la nature satisfaite de son œuvre décidait de ne plus rien en modifier, la physionomie qu'elles auront toujours. Les cheveux grisonnants étaient tirés en arrière et laissaient voir la forme d'un crâne court où les idées devaient trouver peu de place, mais où les premières venues devaient difficilement le céder à d'autres, et, devant le front massif que ne sillonnait aucune ride, l'image d'un mur se présentait aussitôt à l'esprit. Les yeux noirs n'avaient pas cette expression un peu naïve des Serre et des Lécuyer qui semblaient fixer un point dans un lointain espace ; c'étaient les yeux grands ouverts et fortement dessinés d'une personne rassise qui regarde de près et mesure l'obstacle sans battre des paupières²²¹².

La première phrase isole la jeune fille, qui se trouve seule en famille, seule face à ses ancêtres, caractérisés par leur nombre : ils couvrent « toute une paroi » en « un groupe de douze portraits », ce qui crée une réunion impressionnante de membres autoritaires (renforcé par l'énumération) face à Adrienne, être faible et dépourvu qui se démarque de leur « regard presque agressif des bonnes consciences ». De fait, ils sont – analyse Michèle Raclot – un symbole de la « rigidité d'esprit et de [l]a mort spirituelle »²²¹³ de Monsieur Mesurat. Selon Nadège Grenglet-Vultaggio :

Le narrateur omniscient utilise pour montrer l'importance de la famille un procédé de scansion : les noms sont déterminés par les cardinaux « sept », « trois », « deux » mis dans un ordre décroissant, auquel s'ajoute une mise en valeur par les adjectifs « crues et fidèles », « dur », et par le tour négatif « sans qu'une ombre indulgente en adoucît les défauts ». Le cimetière semble donc une menace²²¹⁴.

²²¹² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 285-286.

²²¹³ Michèle Raclot, *Le sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 539.

²²¹⁴ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, p. 145.

En effet, les adjectifs utilisés mettent en relief la sévérité des visages, qui représentent le Surmoi prêt à juger quiconque se trouve devant eux. Dominique Van Hoof dira à ce propos qu'ils sont « comme les jurés d'un tribunal [qui] condamnent à l'avance cette héritière, porteuse des malédictions de deux races auxquelles elle ne peut se soustraire »²²¹⁵. En effet, plus tard la comparaison est établie : « Derrière elle les huit Mesurat, hommes et femmes, contemplaient cette scène comme les membres d'un tribunal. En ce moment elle leur ressemblait à tous, la tête rejetée un peu en arrière, les yeux tendus »²²¹⁶. Le lecteur a bien là l'image de la culpabilité de la jeune fille : face à son amie, le sentiment de sa faute affleure, parce qu'elle se souvient que son père l'avait prévenue quant à la véritable nature de Mme Legras. De plus, Dominique Van Hoof souligne que Julien Green semble adhérer à la physiognomonie, affectionnée par Balzac²²¹⁷, puisque les

²²¹⁵ Dominique Van Hoof, « Entre le visible et le dicible : l'art du portrait chez Julien Green », in *Autour de Julien Green au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 88.

²²¹⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 460.

²²¹⁷ Peut-on toutefois comparer l'auteur à Balzac ? Ce dernier était admiré par Julien Green, qui en a fait une lecture précoce, sous l'impulsion des conseils de sa sœur Anne. Le 18 octobre 1995, il écrit : « ... Balzac fut ma grande admiration de jeunesse. Il m'a enrichi. Il fallait l'avoir lu. Ma sœur Anne, le connaissant par cœur, me posait des colles, et les personnages de *La Comédie Humaine* avaient l'air de vivre dans une rue voisine comme si le XIX^e siècle faisait partie du quartier. J'étais déjà curieux des êtres et je regardais autour de moi si je ne croisais pas Eugénie Grandet ou Nucingen, ou le très fade Rubempré » (Julien Green, *Journal, Pourquoi suis-je moi ?* (1993-1996), Paris, Fayard, [1996], 403 pages, p. 361). Cependant, malgré cette déclaration et sa réponse à André Rousseaux lors d'une interview en 1927 (« Mais si j'ai les yeux rivés sur un maître, c'est plutôt sur Balzac. J'aime qu'un personnage de roman élimine peu à peu, à mesure que le livre avance, tout ce qui n'est pas essentiel, qu'il devienne entier, que la passion qui l'anime s'approche de l'état pur... C'est ce que je trouve chez Balzac. Le héros d'un de ses romans est d'abord enveloppé, comme il convient, dans une peinture de mœurs. Mais tout se concentre de page en page, et se réduit pour aboutir, en définitive, à l'analyse d'un cas psychologique. », interview d'André Rousseaux, « Un quart d'heure avec Julien Green, in *Documents, Œuvres Complètes I*, cité, p. 1026), il semble peu à peu s'en détacher. En effet, pour Balzac, le monde entier pouvait être passé au crible, avec moult détails qui exprimaient son besoin quasi absolu de décrire, personnages, objets ou lieux qui reflètent la nature profonde de son habitant. Cette « méthode » lui permet de donner l'illusion du réel, mais aussi de créer « des types, à la fois représentatifs et individualisés » (Xavier Darcos, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette Éducation, 2008, coll. « Faire le Point Références », 527 pages, p. 302), des « espèces sociales » au même titre qu'il existe des espèces zoologiques. En plus de se vouloir conteur, Balzac se veut théoricien complet : historien, penseur en politique, en sciences sociales... Son œuvre est donc une mission qu'il mène avec autant de minutie que d'art. Les lieux ne sont donc pas inventés, mais décrits du réel. Pour Julien Green, qui s'exprime sur la finalité de ses œuvres dans son *Journal*, l'écriture est le canal de ses pulsions. En effet, à propos de la folie, il écrit : « si je ne mettais pas cette folie dans mes livres, qui sait si elle ne s'installerait pas dans ma vie ? » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 235), et souvent il a l'impression que les personnages lui échappent, acquièrent une vie qui leur est propre et indépendante de la volonté de leur créateur. De plus, son inspiration vient des images, des tableaux, des visions qu'il a en tête et qu'il lui « suffit » de transcrire, un peu comme s'il agissait sous la dictée d'un double. Quant à ses personnages, Balzac leur donne une obstination, une force qui leur permet d'agir, avec le plus de persévérance possible même si le résultat leur est fatal. Les personnages de notre corpus certes, agissent, mais leurs actions sont un combat : ils se débattent dans un milieu qui ne leur correspond pas et duquel ils ne veulent que fuir. De plus, les héros greeniens ne peuvent que vite se résigner face à l'érection constante des murs devant eux. Leur ennui les dépasse aussi de leur volonté : face à la liberté d'une multitude de choses à faire et de se libérer du joug de leurs proches, ils capitulent parce qu'il leur est plus simple et plus naturel aussi – puisque telle a été leur éducation – de laisser à leurs proches les brides de leur avenir. Sur Balzac et ses théories du roman, lire le chapitre « Balzac

portraits et les corps des ancêtres se dessinent en fonction des passions ressenties. Aussi leur front bas et leurs traits agressifs indiquent-ils leur violence et leur caractère dur, les assimilant facilement à des faucons ; tandis que les deux autres branches ont toutes les caractéristiques de la faiblesse en eux dans leur regard peu expressif par exemple. Les trois familles sont de fait différenciées par leur caractère : les Mesurat sont agressifs, ce sont tous des « chefs » – l'hérédité du père qui a l'habitude de commander se note ici – et portent bien leur nom puisque sont des êtres mesurés, qui utilisent la raison pour laisser parler leur cœur et leurs émotions. Ils sont les garants de l'ordre, puisque tout en eux transpire la mesure : tant les sentiments que les caractères sont contenus, jusqu'à en façonner le visage – en témoigne la religieuse. Face à ces êtres se distinguent les Serre et les Lécuyer, qui se ressemblent dans leur banalité et leur faiblesse : ils sont « des plantes », peu combattifs puisque « résignés à mourir » et aussi passifs que les deux sœurs car « rien ne transparaissait dans leurs yeux, sinon cette âme distraite, changeante et débonnaire que l'on voit quelque fois à la foule ». Le fait de les assimiler à la foule souligne leur peu de noblesse, d'allure, au contraire des Mesurat. D'ailleurs la comparaison utilisée met en relief la supériorité des premiers sur les derniers : les Mesurat expliquant leur liaison disent qu'ils « s'étaient abattus sur les Lécuyer et les Serre comme des faucons sur des agneaux ». Les sonorités aident à mieux illustrer cette relation de dominant à dominé, avec le « c » dur de « faucons » et le « gn » doux d'« agneaux ». Le lecteur comprend bien la double nature d'Adrienne, comportant des caractéristiques toniques dans son apparence, par exemple la sévérité amincissant sa bouche et abaissant ses sourcils, et la caractéristique atone de son caractère faible, entraînant son malheur. Cette description donne bien l'impression qu'Adrienne n'a aucune voie de sortie et que son hérédité est un poids l'aliénant. Les membres des Mesurat sont aussi le symbole de la famille d'Adrienne : la jeune fille religieuse pourrait être Adrienne, entourée d'une femme avare, Germaine, et d'un vieillard en habit, Antoine, comme si déjà la séquestration de la jeune fille était déjà annoncée dans ses gènes. Comme l'écrit Nadège Grenglet-Vultaggio, Adrienne « a malheureusement hérité de la vieille Antoinette Mesurat : « un crâne court où les idées devaient trouver peu de place mais où les premières venues devaient difficilement le céder à d'autres » »²²¹⁸, bien qu'elle n'ait pas la force de caractère de celle-ci. C'est en effet le cas puisque la jeune fille se convainc qu'elle est amoureuse du docteur, et malgré la prise de conscience qu'elle

théoricien » in Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, coll. « Lettres sup. », 217 pages, pp. 111-130.

²²¹⁸ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, pp. 146-147.

est incapable de le décrire ni de le reconnaître dans la rue, elle n'abandonne pas sa « dévotion ». Il en est de même avec la représentation d'elle l'assimilant à sa grand-mère, qui a la force de son côté, mais qui, comme les héroïnes des tragédies grecques, lutte contre la fatalité, contre le destin et se précipite vers sa fin. Ainsi, il est aisé de retrouver dans la branche des Lécuyer et des Serre « l'ennui de l'inachevé » que décrit Émile Tardieu : « L'inachevé est un raté qui n'a rien tenté, un faible qui accepte sa faiblesse et s'y fait un sort supportable »²²¹⁹. Sa faiblesse est génétique, et il la lègue à sa progéniture, mais pire encore, il ne tente rien pour sortir de sa médiocrité, il est indifférent à tout, d'une indifférence léthargique qui le confine dans sa faiblesse. Avec de tels ancêtres, Adrienne ne peut échapper à l'ennui, entre résignation et soudaine impulsion qui entraînent forcément son échec. En effet, « par un geste vain vers la libération du moi, la révolte échoue à protéger le narratif lui-même de l'héritage familial ou textuel qui reste prescrit et inscrit d'une manière indélébile »²²²⁰, analyse Jean-Jacques Jura. Les Mesurat se sont illustrés par leur autosuffisance, par le sentiment qu'ils n'ont rien à envier à autrui, et Adrienne n'échappe pas à « leur conscience de leur impeccabilité »²²²¹ : nous le notons aisément grâce aux demande en mariage repoussées, ou même à son attitude avec l'ouvrier lors de son voyage hors de La Tour l'Évêque, et c'est bien là que se pose tout son problème. Elle garde la sensation d'être au-dessus d'autrui, comme le père Mesurat qui ne jouit de sa « belle » villa que grâce à un gain à la loterie, alors même qu'elle n'accède qu'à la petite bourgeoisie de par ce petit pécule et une vie tellement routinière qu'elle exclut les grosses dépenses. Comme Emily, le personnage ne peut échapper au poids de l'héritage familial, qui les fait évoluer dans un espace familial clos, fait de routines et de manières de penser restrictives. Autant les morts que les vivants oppriment les personnages. De là leur impossibilité de s'affirmer en tant que personne, parce que leur famille les considère comme un prolongement de leur propre corps. Telle est la fonction du portrait, qui « donne alors à connaître en donnant à se reconnaître »²²²² dans un but introspectif. En effet, le cimetière, images figées des membres de la famille, permet d'élaborer une poétique familiale. « Les visages des grands anciens où l'on croit se reconnaître et *vice versa*, ces regards d'ancêtres qui voient tout et aux yeux desquels chacun avance dans l'existence,

²²¹⁹ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 44.

²²²⁰ Jean-Jacques Jura, « Racine, Faulkner : deux héritages culturels pour « l'unique » Julien Green », in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 197.

²²²¹ Carole Auroy-Mohn, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires », in *Julien Green. Littérature et spiritualité*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 93.

²²²² Jean-Philippe Pierron, *Le Climat familial*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, 445 pages, p. 204.

constituent les grandes figures de la famille »²²²³, analyse Jean-Philippe Pierron. Les visages des ancêtres sont le point de départ de comparaisons physiques mais aussi psychologiques, qui ont néanmoins une dimension cloisonnante. L'héroïne est figée par sa généalogie dont les portraits d'ancêtres irréprochables sont l'invitation à « faire bonne figure »²²²⁴ et à perpétuer la bonne conscience bourgeoise. De plus, le cimetière est une négation de l'altérité de la jeune fille. Par la quête de l'analogie qu'il provoque, Adrienne se voit intégrée, engloutie par les traits dont elle a hérités et qu'elle ne peut donc pas nier. Toute imposture lui est interdite dans ces ancêtres traquant l'écart pour le bannir. Dans un effacement du temps, Adrienne voit son avenir proscrit parce qu'elle rêve justement de s'éloigner de la mesure pour trouver sa propre démesure.

Aussi, selon Pierre Brodin, « écrasé par la peur, par l'anxiété, par le poids de son milieu, l'homme de l'univers greenien porte aussi le fardeau – souvent ignoré – d'héritages ancestraux. Il lui arrive, parfois, de payer de sa vie les erreurs, les folies de ses parents »²²²⁵. De là, par exemple, l'ire d'Adrienne pour ce père qui lui lègue sa vénération de l'habitude, mais aussi et surtout une vie emplie ou vidée par l'ennui. Peut-être pourrait-on penser en faveur de la thèse de Gérard Mendel : dès les origines, l'enfant souhaiterait tout comme il redouterait l'élimination du père. Ne pouvant se réaliser, le fantasme d'élimination du père – dont nous verrons les tenants et aboutissants à la fin de cette thèse – serait réprimés et déplacés sur des objets extérieurs. Par exemple, face à la vie sans fantaisie, sans joie et pire, emplie de violence et de crainte que lui offre le père, Adrienne ne peut que ressentir une certaine colère, d'autant plus que la mère est sitôt oubliée. Cette ire se déplace sur Germaine, qui en plus, brise la communauté de sexe : au lieu de s'associer à sa sœur, dans une ligue et féminine et fraternelle, elle se fait le bras droit incestueux du père. Après le parricide, où la mort correspond finalement à « la réalisation magique de l'ancien souhait œdipien d'élimination »²²²⁶, un conflit intérieur naît, entre le

²²²³ *Ibid.*, p. 205.

²²²⁴ *Ibid.*

²²²⁵ Pierre Brodin, *Julien Green*, cité, p. 61. Le héros greenien serait-il ainsi dépourvu de libre arbitre ? Contraint, sans le vouloir, parce qu'il serait déterminé par les lois de l'hérédité, de prendre le même chemin que ses ancêtres ? Il est indéniable que la famille représente un véritable poids pour le héros, parce que qu'elle dicte une ligne de conduite selon ses propres normes qu'elle érige comme une loi indiscutable. De là la difficulté du héros à trouver sa propre voie : c'est avant tout son éducation castratrice qui fausse ses actes, nous en verrons les conséquences plus tard.

²²²⁶ Gérard Mendel, *La révolte contre le père*, cité, p. 94. Julien Green rapporte une anecdote qui va dans ce sens : souhaitant mimer un passage de la Bible, et cherchant une victime, il ne trouve rien autre que le haut-de-forme de son père, déjà écrasé par ses soins un dimanche au temple protestant de la rue Cortambert (À lire dans *Partir avant le jour*, pp. 664-668). La symbolique est probante et exprime la peur du jeune Julien face à tout ce qui exprime la sexualité masculine. « Nul psychanalyste freudien n'hésitera à voir, à juste raison, dans ce haut de forme paternel le symbole phallique du Père et dans l'idée de destruction, stoppée par la vigilance

besoin de la présence paternelle et la peur générée par sa mort, d'une vengeance du père. Ce conflit s'exprime particulièrement bien dans la scène du cauchemar du personnage à Dreux où elle voit réapparaître sa sœur et où elle ressent la présence menaçante du père. De là le refoulement du meurtre, afin de « protéger le Moi contre des représentations trop angoissantes qui le mettaient en péril »²²²⁷. Sa progressive perte de la réalité est en effet une défense interne aux agressions de la réalité : Adrienne préfère perdre son identité, une identité qui lui a été imposée, puis façonnée des années durant avec la précision de l'habitude. Telle est sa prise de conscience avant de sombrer dans la folie : « Elle avait hérité de son père une sorte de vénération de l'habitude qui la retenait dans ces murs, au milieu de ces objets dont chacun lui rappelait une enfance mélancolique et une jeunesse douloureuse »²²²⁸. Le père est incontestablement celui qui lègue l'ennui, parce qu'il impose à sa fille une existence restrictive qui ne tient pas compte de sa jeunesse et des aspirations qui vont avec. Elle est condamnée à un état passif, à une vie larvaire tout aussi affligeante qu'elle lui est infligée par un père croyant lui offrir ce qu'il y a de mieux. Sans le vouloir, elle perpétue la tradition de la norme, de la mesure et ironiquement, cette mesure l'amène invariablement à la démesure.

Le père semble ainsi une figure ambivalente. D'un côté, il a une douceur toute maternelle, tandis que d'un autre côté, il sait se faire *pater familias* le moment voulu. Antoine concentre ces deux aspects, mais étonnamment, c'est chez lui que sa puissance d'homme apparaît. Un tel comportement dénote un complexe d'infériorité : exercer le pouvoir sur plus faible que lui, lui donne l'impression de sa puissance. En effet, timide dès qu'il s'agit d'être et de parler avec autrui, Antoine réserve pourtant à ses proches une personnalité de despote. En effet, cette personnalité en est d'autant plus forte pour qui le connaît en société :

maternelle, le symbole de la castration paternelle », analyse Marcel Eck (Marcel Eck (éd.), « La genèse d'une angoisse. Essai de psychanalyse de Julien Green », in *La Table ronde*, Paris, S.E.P.A.L., n° 196, mai 1964, pp. 130-144, p. 133). L'image se poursuit, comme l'indique Hélène Dottin, rappelant les jeux lors desquels le père endosse le rôle de l'ogre, cherchant le petit Julien caché sous le lit de sa mère et ne voyant que « le bout de sa canne, agressif de surcroît, symbole sexuel par excellence » (Hélène Dottin, « *Partir avant le jour* : poétique romanesque de l'autobiographie », in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, Daniela Fabiani (éd.), Turin, L'Harmattan Italia, 2003, 209 pages, p. 67). Et encore, la discussion ensuivant l'incident du chapeau ressemble au dialogue entre « l'Ogre et [...] sa femme dans le conte de Perrault » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour* [1963], cité, p. 668). Tout ceci est symbolique, mais exprime bien l'angoisse de la sexualité par le jeune Green et les scènes de castration mimée qui ont suivi.

²²²⁷ *Ibid.*, pp. 94-95.

²²²⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 462.

mais, jovial et tyrannique chez lui, il était d'une timidité d'enfant dès qu'il avait franchi le seuil de la villa des Charmes, et le chef de gare de La Tour-l'Evêque était jusqu'à présent la seule personne avec laquelle il se fût tant soit peu lié, par suite de mille petites circonstances dont la moins importante n'était pas l'achat biquotidien de son journal à la petite librairie de la gare²²²⁹.

Dans cette phrase qui mêle les deux facettes de la personnalité d'Antoine, le narrateur annonce dès le début l'incompréhension dont Adrienne fera l'objet quant à la mort de son père. Celui-ci se montrant « l'homme le plus timide du monde dès qu'il mettait le pied dans la rue »²²³⁰, Madame Legras le connaissait tel quel et semble en effet ne pas comprendre le geste d'Adrienne, ce qui prouve la perversité de l'homme qui cachait bien toute la violence en lui. Toute la faute est donc sur Adrienne car la ville va se fier aux apparences d'Antoine, qui, mort, n'en ressort que plus victime d'une fille ingrate. En effet, cette perception positive du père se note lors du concert :

Et il resta un peu en arrière pendant que sa fille se dirigeait vers la délinquante. [...]

- Asseyez-vous à côté de moi. Qui est avec vous ?

M. Mesurat s'était avancé, écoutant d'un air penaud. Adrienne le présenta gauchement et tous deux s'assirent, la jeune fille entre Mme Legras et son père. Sans bien s'en rendre compte, elle avait honte du vieillard et se tourna vers sa voisine comme si elle eût voulu l'empêcher de voir M. Mesurat. Mais Mme Legras, curieuse, penchait la tête tantôt en avant, tantôt en arrière, et le regardait du coin de l'œil. Il se détournait un peu, gêné par cette attention et furieux de ne pas occuper la place qu'il avait d'ordinaire. Quelle figure ferait-il si on venait lui contester la chaise sur laquelle il était assis ?

- Votre papa a l'air gentil, chuchota Mme Legras à l'oreille d'Adrienne. Timide, hein ?

- Oui, madame.

- Ça se voit. Une belle tête. Je parierais qu'il a été officier.

Adrienne devint rouge. Il lui semblait que pour rien au monde elle ne pouvait avouer la profession qu'avait exercée son père. [...]

À ce moment, Mme Legras se pencha un peu devant elle et dit en s'adressant à M. Mesurat :

- Je vois que vous êtes musicien, monsieur ?

Cette parole aimable et oiseuse fit rougir le vieillard²²³¹.

Monsieur Mesurat s'avance timidement et n'ose pas se présenter (c'est Adrienne qui le fait) ni demander sa place à leur voisine (il envoie sa fille), « et il rest[e] un peu en arrière pendant que sa fille se dirig[e] vers la délinquante », il « écout[e] d'un air penaud », « se détourn[e] un peu, gêné par cette attention et furieux de ne pas occuper la place qu'il avait d'ordinaire » (leitmotiv de l'habitude), d'où la remarque de Madame Legras qui lui trouve un « air gentil », « timide » ainsi qu'une « belle tête ». Sa double personnalité est mise en valeur par les deux adjectifs qui sont placés dans la même phrase, « gêné » et « furieux », ce qu'il montre qu'il cache son jeu. D'ailleurs le compliment de Madame

²²²⁹ *Ibid.*, p. 292.

²²³⁰ *Ibid.*, p. 359.

²²³¹ *Ibid.*, pp. 359-360.

Legras montre qu'il a réussi sa bonne impression, puisque ce compliment le fait rougir. Aussi, le personnage est à assimiler à « l'imbécile » que décrit Émile Tardieu²²³². De fait, il s'épanouit dans la médiocrité d'une existence à son image et impose à son entourage et sa banalité, et sa méchanceté qui cache une insatisfaction refoulée des limites foncières de sa vie. Se sachant inférieur, à cause de sa timidité et des buts restreints qu'il s'est fixés, il fait payer à sa famille « la faiblesse indéniable des facultés »²²³³. S'il n'est pas conscient de son ennui, il n'empêche qu'il en a les stigmates. Sa pauvreté mentale, son étroitesse d'esprit, l'absence totale de fantaisie et d'imagination, le peu d'altruisme dont il dispose en font forcément un personnage promis à l'ennui, mais peu enclin à l'éprouver avec autant d'acuité que ses filles. La honte qu'éprouve Adrienne, lors de cette scène, est due dans un premier temps à l'attitude introvertie d'Antoine, bien loin de l'attitude conquérante de l'homme, et dans un second temps à sa personnalité médiocre. En effet, elle évite d'avoir à avouer son ancien métier d'instituteur, métier de l'ordre, parce qu'il n'est pas prestigieux : Adrienne préfère en rester à la rapide carrière militaire de son père, parce qu'elle connote une force toute masculine et une rapide évolution des grades qui accentuerait son sentiment satisfait d'appartenir à la petite-bourgeoisie.

De même, dès la première description de son père la comparaison avec un enfant est établie pour insister sur sa timidité, comparaison qui réapparaîtra plus tard : « il était accroupi devant la flamme et faisait penser, d'une façon odieuse à force de ridicule, au petit enfant qui aligne des pâtés sur le sable »²²³⁴. Outre sa timidité, la description tend à le ridiculiser et à lui ôter tout attribut masculin. En effet, Adrienne lui enlève le pouvoir de l'homme pour le reléguer à la faiblesse de l'enfant. Son attitude illustre bien toutes les pulsions adolescentes qui brisent l'image du père fort, du père dieu surprotecteur pour prendre « conscience de sa force et sa jeunesse »²²³⁵. Adrienne passe ainsi de « l'admiration aveugle de l'enfant pour ses parents au regard distant, critique, hostile qui est le propre de l'adolescent »²²³⁶ et qui exprime le net détachement à l'égard d'Antoine. La démesure du père, voulant se faire invincible par la nature, et donc par le temps, se retourne contre lui : sa fille s'affirme bel et bien, devient une femme à part entière et le précipite par là-même dans son statut de vieillard. En outre sa solitude renforce l'image

²²³² Nous l'avons déjà décrit. Voir Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 37.

²²³³ *Ibid.*, p. 36.

²²³⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 368.

²²³⁵ Édith Perry, « De l'inceste au parricide. La relation père-fille dans deux romans de Julien Green », in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Murielle Lucie Clément, Sabine Van Wesemael (éds.), Paris, L'Harmattan, 2008, 393 pages, p. 91.

²²³⁶ Claude Thélot, *Anthologie de la littérature française sur la famille*, Paris, Le Cherche Midi, 2008, coll. « Espaces », 490 pages, p. 49.

d'un enfant qui n'arrive pas à lier, dont la seule amitié est dictée par une habitude : voulant montrer à tous la maison qu'il juge – à tort – belle, il ne connaît néanmoins personne pour flatter sa vanité²²³⁷, car il s'agit bel et bien de vanité comme l'indique la locution « rien que » qui met l'accent sur l'absence d'une vraie amitié. Par ailleurs, le fait qu'il soit si attaché aux habitudes démontre qu'il n'a pas la maturité lui permettant de faire face aux imprévus, d'élargir son point de vue²²³⁸, ni de supporter une vie peu aisée car il « ne vivait que pour ses aises »²²³⁹. Sa facette enfantine est ainsi mise en valeur par cette timidité et cet égoïsme. Tel Charles Bovary, « il connaissait l'existence humaine tout du long et il s'y attablait des deux coudes avec sérénité »²²⁴⁰, une sérénité qui fait fi des besoins de ses proches. Le lecteur est bien loin de l'image de *pater familias* dont il joue chez lui, face à plus faible que lui. Si l'enfance est la période où l'enfant est tout aussi soumis à la volonté de ses parents que dans une attitude où il teste les limites et tente de s'émanciper, l'adolescence d'Adrienne est empêchée par ce père qui la confine à ses besoins anacritiques. Il se proclame garant de l'ordre et du droit²²⁴¹ parce que sa fonction paternelle

²²³⁷ « il lui venait des regrets de n'avoir pas d'amis qu'il pût inviter à entrer un moment chez lui, rien que pour leur faire apprécier les avantages de sa villa, la grandeur des pièces, la vue splendide sur le jardin de la villa Louise... » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 292).

²²³⁸ Il « dépla le *Temps* pour la vingtième fois et reprit la minutieuse lecture qu'il faisait de ce journal », (*Ibid.*, p. 385).

²²³⁹ *Ibid.*, p. 298.

²²⁴⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité, p. 152. La phrase est probante et exprime la médiocrité du personnage, sa grossièreté qui ne correspond pas aux idéaux d'Emma et qui accentue le fossé entre eux. Charles ne correspond pas à cette dernière et sa vie avec lui ne peut que la laisser dans l'insatisfaction, comme les ennuyés qui rêvent tous d'une « autre chose » forcément différente de leur existence.

²²⁴¹ C'est aussi en cela qu'il est un véritable *pater familias* latin : outre son autorité, le père n'a cette fonction que parce qu'il l'a acceptée. En effet, il avait le droit de refuser sa paternité, s'il soupçonnait par exemple que son enfant n'était pas légitime. De même, la paternité juridique ne découle pas forcément de la paternité biologique. Par ailleurs, sa nature d'homme lui conférait la *patria potestas*, la puissance paternelle lui donnant ainsi un pouvoir de vie et de mort sur sa famille, et ce sans limite de temps puisque le concept de majorité n'existait pas. Le père était garant de l'éducation citoyenne de ses enfants : à lui de « produire de futurs citoyens de bonne qualité au service d'une communauté politique » (Yvonne Knibiehler, « Les figures du père », in *La Problématique paternelle*, Chantal Zaouche-Gaudron (éd.), Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2001, 206 pages, p. 52). Enfin, le père se doit de faire preuve de sévérité. En effet, la paternité est une punition pour le christianisme : contrairement aux animaux dont la période de rut permet la perpétuation de l'espèce, période limitée dans le temps, les hommes doivent faire face à leur désir et le gérer afin de ne pas engendrer. « La paternité est ici désignée comme charge et souci » (*Ibid.*) explique Yvonne Knibiehler. De là le sacrement du mariage « désign[ant] le père et lui impos[ant] d'élever les enfants nés de l'union consacrée » (*Ibid.*). Yvonne Knibiehler poursuit : « Or, ces enfants, fruits de la concupiscence, sont marqués par le péché originel, donc proie facile du Malin ; leur éducation ne peut être qu'un dressage ; le père a un devoir de sévérité » (*Ibid.*). D'autant plus que « même marié, père de famille, il [l'adolescent] sera sous la coupe du chef de la maison s'il vit avec lui », ajoute Élisabeth Rallo (Élisabeth Rallo Ditché, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, 202 pages, p. 19). Aussi, cette analyse permet de montrer que là sont tous les préceptes du père Mesurat. Il se comporte tel un *pater familias*, niant l'évolution des mœurs que voit apparaître le début du XX^e siècle, mais sûrement pas pour les mêmes raisons que le chef de famille latin. L'unique satisfaction qu'il trouve dans sa paternité est qu'elle lui permet d'exercer un pouvoir qui l'illusionne quant à ses vraies capacités d'homme. La paternité comble donc son complexe d'infériorité car elle l'érige au « sommet d'un triangle dont la femme et l'enfant constituaient la base » (Françoise Hurstel, « Les fonctions du père dans la société contemporaine postindustrielle : enjeux

lui permet d'une part de faire régner autour de lui l'ordre qui satisfait sa monomanie et ne met pas en péril son omnipotence. Il aime à subordonner autrui, afin d'accroître le sentiment jouissif de sa virilité : aussi fait-il miroiter la beauté de sa cadette aux yeux des fils de notables, ou regrette-t-il de ne pouvoir inviter personne pour admirer sa villa. Ainsi, analyse Carole Auroy-Mohn, « les deux jeunes filles qu'il tient sous sa domination y jouent le rôle des spectateurs qui manquent à sa jouissance, et lui permettent d'inverser la relation qui à l'extérieur le soumet, timide, à l'ascendant des autres »²²⁴². De fait, pour lui la paternité est un obstacle de plus à la réalisation de sa vie tranquille, même s'il a renversé à son avantage cette situation perturbatrice qu'est la paternité. Il n'aspire qu'à son propre confort et peu lui importe si finalement cela signifie négliger ses propres filles, seul lui – en tant que père – peut se poser « comme le médiateur de tous les désirs »²²⁴³. S'il ne veut pas admettre la maladie de Germaine, c'est parce que cela modifierait profondément son existence en l'empêchant de jouir d'une vie de confort. De même, si Adrienne n'a pas le droit de tomber amoureuse de Maurecourt et s'affranchir par là-même du père, c'est parce qu'il tient à rester le seul homme de la famille, celui qui a tous les pouvoirs. L'amour d'Adrienne met en péril une autorité qu'il a peiné à construire du fait de sa timidité. Il jouit, comme un vrai tyranique, de constater la peur qu'il engendre chez ses filles. Nous le constatons aisément dans l'adaptation de Marcel L'Herbier, lorsqu'il oblige l'aînée à descendre dans le salon. Entendant son père monter l'escalier, d'un pas lourd qui annonce un danger imminent, Germaine se précipite sur la serrure pour se protéger de ce père violent. Les coups frappés à sa porte en sont la preuve et la réaction de Germaine probante, signe de sa peur pour ce père qui n'a aucun cœur et ne veut entendre sa maladie. Il en est de même après le départ de Germaine. Adrienne redoute de « passer la nuit seule dans la maison avec cet homme dont la violence confinait à une sorte de folie »²²⁴⁴ et a le même mouvement que sa sœur, sans sa réalisation : « Elle éprouva une terreur subite et eut l'idée de tourner la clef dans la serrure »²²⁴⁵. Voilà encore illustrée la faiblesse de l'adolescente ennuyée qui ne parvient pas à dépasser le stade de la pensée. Quoiqu'il en soit, le lecteur voit bien le degré exacerbé de peur que peut provoquer le père, dont les manifestations physiques sont parlantes. « Il lui semblait que si une scène éclatait ce soir, elle en

anthropologiques et subjectifs », *La Problématique paternelle*, in Chantal Zaouche-Gaudron (éd.), cité, p. 65).

²²⁴² Carole Auroy-Mohn, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », in *Julien Green. Littérature et spiritualité*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 94.

²²⁴³ *Ibid.*

²²⁴⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 385.

²²⁴⁵ *Ibid.*, p. 384.

mourrait ; l'émotion la brisait et sa faiblesse était telle qu'elle dut s'appuyer à la rampe en descendant l'escalier »²²⁴⁶. De même, « la frayeur et de vives douleurs dans la tête lui ôtaient tout appétit »²²⁴⁷. Il n'est pas nécessaire de multiplier les exemples : dès le début de l'œuvre, Adrienne est fortement marquée par la violence tyrannique d'un père en qui elle ne peut espérer aucune protection. Il est au contraire une menace à son développement par sa violence. Car le père craint un affaiblissement de son pouvoir en autorisant une quelconque fantaisie de la part de ses filles : le feu allumé est une permission extraordinaire parce qu'il se rend compte que cela n'empêchera pas la désormais traditionnelle partie de cartes. Cet épisode est l'exemple probant de l'affirmation du pouvoir du chef de famille. Antoine se comporte en effet comme un chef tyrannique et indifférent qui maltraite sa fille afin de poser son autorité. La trahison que représente pour lui l'aide d'Adrienne à sa sœur le met dans une colère folle car il la considère comme un ébranlement de son autorité et une attaque directe à son pouvoir d'homme. De là sa réaction démesurée : au lieu d'en vouloir à Adrienne d'avoir aidée Germaine, Antoine la punit de ses sorties non autorisées et de l'amour qu'elle éprouve pour Maurecourt. Le lecteur retrouve dans ses gestes tout le comportement faux de l'instituteur cherchant à donner une image autoritaire de lui-même pour impressionner ses élèves et leur ôter tout désir de bravade. « Il se promena dans la chambre, affectant un calme plus répugnant que sa colère, parce qu'on sentait qu'il en jouissait »²²⁴⁸ : là est toute la tyrannie teintée de sadisme de ce père qui prend plaisir à voir l'effet qu'il provoque chez sa fille. Son impuissance est enfin du domaine du passé et il ne rencontre aucune résistance chez cette fille lui reflétant son besoin viril d'être reconnu. « Il s'arrêta et regarda sa fille avec une sorte de haut-le-corps triomphal, les mains derrière le dos »²²⁴⁹. Il est aisé de remarquer que l'autorité n'est pas une tendance naturellement présente chez Antoine. Étant peu sûr de lui-même, il acquiert cette autorité grâce à deux facteurs : la faiblesse de ses filles et son jeu d'acteur. En effet, son langage corporel est autant de gestes illusoire destinés à impressionner un auditoire déjà terrorisé par le personnage massif qui se dresse devant elle. « On devinait qu'il avait soigneusement préparé cette scène, derrière son journal, avec ces gestes, ces éclats de voix »²²⁵⁰ et « Il eut une phrase qui était un souvenir de son ancienne profession et qu'il prononçait quelquefois : « Je te ferai respecter le règlement dans toute

²²⁴⁶ *Ibid.*, p. 385.

²²⁴⁷ *Ibid.*

²²⁴⁸ *Ibid.*, p. 388.

²²⁴⁹ *Ibid.*, p. 389.

²²⁵⁰ *Ibid.*

sa rigueur » »²²⁵¹ prouvent bien qu'il joue un rôle grotesque parce que destiné à masquer son complexe d'infériorité. De même, si l'ennui est cité pour justifier la partie de cartes, il apparaît en réalité qu'outre l'ennui, la partie de cartes permet l'instauration d'un jeu théâtral où le père assoit sa domination sur ses filles. En effet, le lecteur assiste à une comédie tragique et grotesque où ce n'est plus une famille qui joue autour d'un intérêt commun, mais où ce sont des individus qui s'affrontent et tentent de contrer l'autre :

Aussi quel précieux spectacle c'eût été pour un observateur que ce jeu de cartes quotidien ! Ces trois personnes étaient réunies autour de cette lampe, que d'intérêts les divisaient, que de pensées hostiles dans leurs cœurs ! Le père craignant pour la paix et les habitudes de sa maison, une fille torturée d'amour, l'autre de jalousie et de curiosité. Et il semblait que tout cela fût représenté d'une manière concrète par ce jeu qui consistait à prévenir le voisin dans son plan d'attaque, à faire avorter ses projets et à triompher de lui. Dans le silence, les cartes s'abattaient sur le marbre avec un petit bruit sec et de temps en temps une voix proclamait un résultat, émettait une appréciation brève. Presque toujours M. Mesurat, rompu comme il était à ces exercices, emportait finalement la partie, malgré l'application irritée de Germaine et les efforts d'Adrienne qui s'échauffait au jeu²²⁵².

Le narrateur croque à plaisir les animosités régnant dans cette « famille », qui n'a de commun que leur nom. En effet, la première phrase met en évidence le caractère analytique de ce narrateur qui observe avec une distance teintée d'ironie ses personnages. Les phrases exclamatives, mêlées au rythme binaire introduit par l'adverbe « que » illustrent le combat qui est mené autour de ce « divertissement », qui au lieu de les détourner de leur ennui et de leur ires, ne fait que les y précipiter et accroître leurs griefs. Alors que les rôles familiaux laisseraient à penser à une bataille père – filles, il n'en est rien, et le rythme binaire se transforme en rythme ternaire, indiquant qu'aucune ligue n'est à attendre entre les personnages. Dans ce rythme ternaire, Adrienne se retrouve encore une fois encerclée et emprisonnée par ses deux bourreaux, qui étouffent ses pulsions de vie. La partie de cartes devient un véritable champ de combat, avec ses règles bien définies, qui ne sont motivées que par le désir exacerbé de porter un coup fatal à l'autre. De fait, la quatrième phrase énumère, toujours dans un rythme ternaire auquel s'ajoute un parallélisme de construction (à + verbe à l'infinitif), les buts du jeu, qui, pour reprendre son étymologie (*jocus*), n'a plus rien de la plaisanterie, du badinage. D'ailleurs, il est à noter les allitérations dentales en [d] et [t] (« spectacle », « quotidien », « trois », « intérêts », « torturée », « attaque », « abattaient », entre autres) qui donnent une idée de l'animosité mise dans la partie. Aussi, le jeu est l'occasion pour le père d'imposer son

²²⁵¹ *Ibid.*

²²⁵² *Ibid.*, p. 336.

pouvoir d'homme sur ses filles, ce qui en fait non plus un divertissement, mais un guet apens destiné à empêcher toute velléité d'émancipation. Adrienne se dresse donc contre un père qui ne l'autorise pas à devenir un sujet à part entière et l'instrumentalise à sa guise, sans une once d'amour paternel. Par là-même, la famille dans laquelle évolue la jeune fille devient un « tombeau des désirs »²²⁵³ plutôt qu'un « berceau de la liberté » : aucun esprit de famille et donc aucune unité familiale ne consolide ses bases. Au contraire, la parole du père se fait parole sainte, qu'il est interdit de remettre en question. Tel est le cas pour Jean : « élevé durement »²²⁵⁴ par un père médecin dont le travail fait office de référence, de parole indéniable, il est l'autorité même. « Mon père, le docteur Rollet, ne plaisantait pas sur ce qu'on nomme les bons principes, et me voyant trop chétif pour supporter la vie de collègue, confia mon éducation à un homme qui répondait à ses théories moroses »²²⁵⁵. Austère, tout axé sur la morale et la religion, le père est celui qui s'efforce de mettre le fils sur la voie de l'ordre. Il est l'institution même. Il lui donne l'éducation de son milieu, l'empêchant de transgresser les règles, dans une conscience exacerbée de son rôle éducatif. « Père essentiellement « castrateur », il confère à son fils un sentiment perpétuel de culpabilité, et par là un complexe d'échec qui se retrouve par la suite dans toute sa vie sexuelle et sociale... »²²⁵⁶, analyse Michèle Raclot. Comme les autres personnages, Jean est « surveillé sans relâche »²²⁵⁷, ne devant s'éloigner de la voie toute tracée d'un milieu bourgeois conformiste. Aussi, ses rares amis devaient être « sages, pieux et [lui] offrir l'exemple d'une bonne éducation »²²⁵⁸. Comment alors ne pas prendre un autre chemin que celui, restrictif et peu épanouissant, que lui propose son père ? Gardien de l'ordre²²⁵⁹, le père ne fait que provoquer le « désordre » chez son fils en le mettant face à une série d'interdits. De là l'ennui des personnages qui peinent à avoir accès au bonheur parce qu'ils n'ont aucune voie possible vers la liberté et donc vers la construction de leur identité. En effet, « le rôle paternel est conçu comme décourageant les efforts d'émancipation et exerçant une influence qui prive, limite, brime, stérilise,

²²⁵³ Jean-Philippe Pierron, *Le Climat familial*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, 445 pages, p. 233.

²²⁵⁴ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 279.

²²⁵⁵ *Ibid.*

²²⁵⁶ Michèle, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 439.

²²⁵⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 284.

²²⁵⁸ *Ibid.*

²²⁵⁹ Tout autant sexuel que moral. En effet, après avoir découvert l'identité profonde de M. Pâris, il le condamne sans pitié : « J'écirai également au directeur du collège où ce malfaiteur répand ses idées, si tant est qu'il borne là son audace. Je demanderai qu'un conseil de discipline examine sa conduite. Au besoin, je ferai une déposition publique et mon fils portera témoignage avec moi » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 290). Notons par ailleurs combien le père incorpore son fils : « mon fils portera témoignage avec moi » indique qu'aucune existence propre n'est laissée à son fils, ce qui en fait un père néfaste au développement de son enfant.

maintient dans la dépendance »²²⁶⁰. Tels sont les pères Mesurat et Rollet : ils sont l'ordre qui s'élève face aux pulsions instinctives naissantes de leur progéniture et n'en conçoivent qu'un vif dégoût de voir leur chair devenir un autre se dressant contre leurs préceptes. Pour ces pères, comme l'analyse Édith Perry, « il s'agit d'éradiquer le mal par excellence, autrement dit, la sexualité »²²⁶¹ et leur seul moyen est de confiner leur progéniture dans une atmosphère soigneusement hermétique, mais aussi – et là est le pire – à un statut d'enfant. Par là-même, eux aussi restent à une époque où leur pouvoir était au firmament : d'homme viril, ils ne veulent pas devenir un vieillard en perte de ses capacités, de son autorité et très vite suppléé par l'autre homme de la famille, le mari. Ces pères sont en quête d'un pouvoir infini à exercer sur un enfant objet²²⁶².

Et pourtant, malgré l'autorité de ces pères, l'attitude de nos jeunes personnages est toute entière tournée vers la transgression. Parce qu'il s'agit de construire son identité, de s'émanciper pour accéder au statut d'adulte, les personnages sont saisis en plein ébranlement des murs parentaux érigés autour d'eux. « La transgression, dans sa violence réelle ou symbolique, touche à l'ordre familial »²²⁶³, analyse Jean-Philippe Pierron. Les personnages tentent en effet de mettre à mal l'ordre établi, qui correspond à une série d'habitudes qui les corsettent et ne leur donnent aucune possibilité d'individualisation. Leurs attitudes sont bannies de leurs familles parce qu'elles nient tout ce qui fait la spécificité de la famille, cercle restreint et jalousement replié sur soi-même, dans un repli identitaire infini. De plus, en enfreignant les règles, le personnage porte atteinte à la parole du père et met en avant ses failles en interrogeant « la pertinence de ses exigences »²²⁶⁴. C'est pourquoi les désobéissances des personnages sont sanctionnées, étant une vraie contestation au pouvoir du chef de famille. Pourtant, le rôle du père vis-à-vis de l'enfant est bien de « l'éduquer, l'initier, le séparer de la mère, l'inscrire dans l'ordre de la

²²⁶⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 741.

²²⁶¹ Édith Perry, « De l'inceste au parricide. La relation père-fille dans deux romans de Julien Green », in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Murielle Lucie Clément, Sabine Van Wesemael (éds.), cité, p. 89.

²²⁶² Élisabeth Roudinesco rappelle que jusqu'à la fin du 18^e siècle, « l'enfant était regardé, avant tout, comme la chose des parents, comme un objet entièrement soumis à leur volonté » (Élisabeth Roudinesco, *La Famille en désordre*, Paris, Le Livre De Poche, 2010, coll. « Biblio Essais », 254 pages, p. 121). Malgré le progressif changement de mœurs, et même si dès le 19^e siècle « l'enfant cessait d'être une chose pour devenir, lui aussi, un sujet à part entière » (*Ibid.*, p. 122), il apparaît que les enfants greeniens sont avant tout des objets, que les adultes façonnent à leur image, traitent à leur guise, ou ballottent d'un côté à l'autre pour servir leurs intérêts.

²²⁶³ Jean-Philippe Pierron, *Le Climat familial*, cité, p. 265.

²²⁶⁴ *Ibid.*

filiation »²²⁶⁵. Il est celui qui dit « non », qui a la charge des punitions et qui pousse son enfant à quitter la maison familiale. Cette fonction d'autorité crée l'image d'un père tout-puissant, sacré, infaillible. Alors pourquoi les pères s'opposent-ils au contraire à l'émancipation de leurs enfants ? Il semble que par ce moyen, le narrateur pousse son personnage à se heurter à un mur d'autorité, à sans cesse éprouver ses limites et à n'en retirer que le sentiment que sa vie est compartimentée et que la liberté lui est étrangère. Telle est la conclusion de ces adolescents qui tentent par tous les moyens de faire s'écrouler cette façade d'indifférence, de violence et d'omnipotence du père. Par son attitude puissante, terrifiante, le père génère toutes les névroses du personnage : Adrienne ne parvient à construire son identité et à s'émanciper, Emily ne garde de ce père indifférent qu'un souvenir horrible d'un corps immobile sur son lit de mort et ne parvient à s'en détacher, choisissant un mari qui a la même attitude froide que son père. Son père « est resté pour la jeune fille comme la face de la Mort elle-même »²²⁶⁶, selon Jean-Jacques Jura, et Frank – s'il n'est pas la mort incarnée – est bien loin de lui offrir une existence pleine de vie. Ces jeunes carencés en affection, en amour, ne parviennent pas à se construire indépendamment de leur famille, parce que leurs pères, par leurs comportements patriarcaux, sont dans une attitude dévoratrice. En effet, ils considèrent leurs enfants comme faisant corps avec eux, leur appartenant au même titre que leur maison et donc leur nient toute existence en dehors d'eux-mêmes. Voilà pourquoi il semble inenvisageable, ou du moins difficile, de la part de nos « ennuyés », de conquérir une indépendance, un lieu de vie propre et une intimité qui soit leur jardin secret. De fait, tuer ce père castrateur – ou se suicider, qui est finalement un geste de violence sur autrui mais accompli sur soi-même – équivaut à rompre un lien aliénable, à briser les murs de leur prison pour tenter de devenir adulte. En revanche, comme le note Lori Saint-Martin, « la fille meurtrière semble, en voulant échapper au père, faire sienne la violence paternelle psychique ou physique. Pas de libération alors dans le meurtre, mais seulement un retour à la case départ. »²²⁶⁷. Il n'y a donc pas d'échappatoires possibles à ces pères – ces mères aussi – auxquels les personnages demeurent invariablement soumis. Les personnages vivent dans leur ombre et n'en deviennent que plus l'ombre d'eux-

²²⁶⁵ Teresa Sweeney Geslin, *Julien Green : le Nom du Père dans la Trilogie du Sud : Une quête d'identité sous le signe de l'ambiguïté*, cité, p. 195.

²²⁶⁶ Jean-Jacques Jura, « Racine, Faulkner : deux héritages culturels pour « l'unique » Julien Green », in *Julien Green au confluent de deux cultures*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 197.

²²⁶⁷ Lori Saint-Martin, « Le rapport père-fille en littérature québécoise », in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Murielle Lucie Clément, Sabine Van Wesemael (éds.), cité, p. 22.

mêmes²²⁶⁸. En dépit de leurs efforts, le spectre paternel flotte sur leurs moindres gestes, et les voilà aliénés, précipités dans le drame pour fuir à une identité imposée.

Si les enfants ont sur eux le poids que représente la famille, leur interdisant de s'écarter de la norme familiale, qu'en est-il alors de ces orphelins greeniens ?

3 – Les substituts des parents :

Le lecteur est frappé par la quantité d'enfants, ou d'adolescents confrontés à la perte, soit d'un seul parent, soit des deux, les obligeant alors à vivre sous le toit de leurs oncles, tantes ou de parfaits inconnus qui prennent ainsi des fonctions éducatives. Pire, alors qu'un des parents est encore vivant, ils créent avec des connaissances des rapports mimant les rapports familiaux, signe de leur manque affectif. Nous avons vu que les parents léguaient à leurs enfants, par l'atmosphère dans laquelle ils baignent, ou par leur éducation, des comportements responsables de leur ennui et de leur difficulté à s'émanciper et à se construire. Si ces attitudes coulent presque dans leurs veines, sont-elles ou non présentes alors que le héros est orphelin, qu'il n'a que de vagues liens avec celui qui l'accueille ? En d'autres mots, l'ennui est-il imputable à la famille, ou découle-t-il du milieu dans lequel baigne le personnage ?

a) Les parents adoptifs : entre poids et satisfaction narcissique :

Élisabeth, Hedwige, Jean ou Louise : quatre personnages de notre corpus sont orphelins et donc victimes d'une existence les condamnant à la solitude et au statut d'étranger. Leur situation d'orphelin²²⁶⁹ les amène à se confronter avec la perte, avec les réactions et conséquences psychologiques évidentes. Aussi, la famille dans laquelle ils vont évoluer va-t-elle avoir une importance probante dans leur développement : réussiront-ils à surmonter la perte, à s'adapter à leur nouveau milieu ? Perdant tout ses

²²⁶⁸ Édith Perry écrit en effet que « si l'enfant tue le père, le père quant à lui anéantit l'enfant » (Édith Perry, « De l'inceste au parricide. La relation père-fille dans deux romans de Julien Green », in *Ibid.*, p. 87). Cela explique certaines des attitudes des personnages, qui semblent inadaptés au monde, parce que pas mis en contact avec celui-ci par une éducation plus que restrictive. Les personnages ont incorporés leurs parents et – l'obstacle écarté – constatent avec effroi qu'ils n'ont pas plus de liberté et que leur vie demeure désespérément la même.

²²⁶⁹ C'est une situation qui est peut-être responsable de bien des maux. En effet, pour accéder à l'autonomie, à la responsabilité qu'implique la vie adulte, il est évident que l'adolescent a besoin de vivre un détachement vis-à-vis de ses parents. Ce détachement se doit d'être seulement psychique, et bien sûr pas affectif. C'est pourtant une rupture brusque, affective et irrémédiable que vivent les adolescents greeniens. Même les personnages qui ont encore un de leurs parents vivent la même situation. Ces derniers rompent tout lien – physique ou affectif – avec eux, ce qui crée chez les adolescents une sensation de profonde solitude, mais aussi une incapacité, ensuite, de se construire car ils ne disposent pas d'un modèle viable.

repères, l'orphelin est désormais seul, considéré à jamais comme un enfant recueilli, et donc privé d'une identité et d'une histoire familiales. Cette expérience traumatisante fait néanmoins de lui un enfant bien plus mature, plus indépendant mais aussi plus hermétique à l'atmosphère familiale. En effet, Élisabeth et Louise sont caractérisées par une attitude différente vis-à-vis de l'ennui par rapport à Adrienne ou Emily. Elles ne semblent pas le ressentir de façon aussi accrue que les autres personnages parce que leur rapport à la réalité est différent. Serait-ce dû à leur déracinement ? Il semblerait que la différence soit aussi dans leur classe d'âge. En effet, les adolescents qui ont leurs parents subissent leur existence, qui est le fruit d'une éducation restrictive qui a façonné jusqu'à leur manière d'agir et de penser. Quoiqu'ils fassent, ils sont le jouet de cette éducation. En revanche, les enfants de notre corpus, au nombre de deux, sont orphelins et n'ont pas encore subi l'influence des adultes. L'enfance est présentée comme un « Paradis perdu », par son ignorance du mal, mais l'auteur montre bien qu'il ne s'agit que d'un archétype : Louise et Élisabeth, malgré leur pureté supposée²²⁷⁰, sont bel et bien victimes du péché, d'un péché qui vient d'elles-mêmes. Elles aussi font l'expérience du désir charnel, d'un désir submergeant auquel elles préfèrent la mort. Peut-être faut-il voir dans leur geste leur inadaptation à ce monde sensuel, leur refus de la matérialité de l'existence qui ne correspond pas à leur vision mystique de la vie. Ces personnages attendent autre chose de la vie, un « autre chose » qu'ils ne trouvent pas dans le quotidien morne que leur famille leur impose et qui en fait des êtres profondément insatisfaits. De là, leur ennui, d'autant plus que leur insatisfaction ne leur laisse aucun espoir de bonheur et donc de futur meilleur.

Par ailleurs, leur situation d'orphelin absolu permet de mettre en relief l'attitude « consommatrice » des parents adoptifs, qui considèrent l'enfant non plus comme un sujet,

²²⁷⁰ Et c'est bien cette ambivalence que veut mettre en relief l'auteur. Il souhaitait en effet initialement faire de Louise une jeune fille de dix-neuf ans, ce qui n'aurait pas eu la même répercussion. Pour lui, l'adulte écrit ce que l'enfant lui dicte. Il souhaite retranscrire, en mettant en scène l'enfance, « les qualités qui l'accompagnent, à savoir, la simplicité, l'humilité, l'innocence et la capacité de faire confiance à autrui et à Dieu, des qualités qui sont au pôle opposé du péché, qui est au fond une orientation excessive vers soi-même », analyse Michael O'Dwyer (Michael O'Dwyer, « L'enfance comme source d'inspiration de l'œuvre de Julien Green », in *L'Enfance inspiratrice, Éclats et blessures*, Toby Garfitt, Claude Herly (éds.), Paris, L'Harmattan, Association Européenne François Mauriac, 2004, 267 pages, pp. 51-52). En effet, tel est bien le défaut des adultes gravitant autour des enfants : ils cherchent leur satisfaction personnelle et ne vivent que pour combler des désirs sans cesse accrus. Il leur faut toujours posséder plus, avoir plutôt qu'être, d'où leur insatisfaction chronique et leur ennui. L'enfance, au contraire, est une période mystique où l'enfant « est en communication directe avec l'au-delà et Dieu lui parle à travers la nature... » (*Ibid.*, p. 43) : non seulement c'est la période d'un bonheur absolu – et Green parle bien de sortie du Paradis lorsque sa mère décède – mais en plus c'est le moment où rien n'est encore joué, « où rien n'était engagé encore » dira Bernanos (Bernanos, *La Liberté pourquoi faire ?*, N.R.F., 1953, p. 15, cité in Yvonne Servais, *Julien Green. Violence, détresse et apaisement*, cité, p. 98).

mais comme un « objet dépouillé d'existence propre »²²⁷¹. Mme Vasseur considère Hedwige comme un poids, un objet inerte dépourvu de toute identité. Lors de sa promenade avec elle, elle évite soigneusement d'aborder des sujets moins futiles que ceux abordés, afin de ne pas prolonger le temps de la promenade, et ne pense qu'à raccourcir ce moment pénible : « Nous allons rentrer dans cinq minutes, pensait Mme Vasseur. Elle aura pris l'air, elle mangera peut-être un peu à dîner. [...] À la maison, je puis toujours me dérober [...]. Mais ici... Oh Ulrique, être lâchement partie en me laissant ce paquet sur les bras ! »²²⁷². Préférant « di[re] n'importe quoi »²²⁷³ et raconter une fois de plus une anecdote connue par sa nièce, Mme Vasseur évite ainsi qu'Hedwige ne lui parle de M. Dolange et qu'elle n'ait donc à la consoler, signe de son égoïsme et de son manque de compassion. Tel est également le cas de Gertrude et Gustave à l'égard de Louise : « À la mort de son frère et de sa belle-sœur tués huit mois plus tôt dans un accident d'automobile, elle avait recueilli l'orpheline comme on fond sur une proie, car la beauté de la fillette l'avait émue et elle veillait sur elle avec un soin fanatique »²²⁷⁴. Beauté et sentiment de la possession : voilà les seules raisons – bien loin de toute commisération – pour lesquelles Gertrude accepte la garde de sa nièce. Louise est alors réifiée, montrée comme un trophée qui accroît le sentiment de mérite de sa tante et répond à sa quête de sens. Nous avons vu combien sa vie était caractérisée par l'oisiveté, Gertrude n'ayant que des occupations vides de sens pour tenter de remplir ses journées. La garde de Louise lui donne l'impression de combler ce vide existentiel parce qu'elle fait de la fillette un objet, le support sur lequel elle projette sa représentation de l'enfance, pure et donc non soumise à la matérialité de son existence. Parce qu'elle ignore le mal, parce qu'elle est l'archétype de la pureté et se détache par là même des vices des adultes, Louise devient une image édulcorée de l'enfance qui en dévient aliénante pour sa tante et son oncle parce qu'ils cherchent – en tentant de la posséder – à la figer dans l'enfance et à assurer la pérennité de leur domination sur elle. En effet, Gertrude essaye tant bien que mal à avoir une attitude affectueuse avec Louise et à combler ainsi son manque d'affection. Mais la petite Louise,

²²⁷¹ Raymond Chappuis, *La psychologie des relations humaines*, Paris, PUF, 2003, coll. « Que sais-je ? », 128 pages, p. 69. Combien d'enfants, en littérature, sont voués à cette fonction ? Guy Sagnes rappelle par exemple que Berthe Bovary n'a pas sa place avec ses parents, sa mère la délaisse et l'abandonne aux soins d'une nourrice puis elle « est vouée [...] à une filature de coton » (Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, pp. 394-395). De même encore pour Julien Sorel, considéré comme un objet permettant de ramener un peu d'argent à la maison. L'enfant est un encombrement qui ne permet pas de vivre la vie tranquille et bien réglée qu'ils ont choisi, et qui est pourtant responsable de leur ennui.

²²⁷² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 337.

²²⁷³ *Ibid.*, p. 338.

²²⁷⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 293.

par son mutisme et son comportement évanescent la met face à une possession sans cesse vaine, et donc accroît son vide affectif. Ses intentions peu louables et sa convoitise vouent à l'échec toute relation avec Louise. Elle agit avec elle comme elle agit sur le décor, en faisant de l'avoir le but ultime de l'être. Croyant accroître son propre mérite en recueillant Louise, Gertrude ne fait que chercher à « reconquérir l'estime de soi-même »²²⁷⁵, dans un but narcissique qui dénote la perte de sa propre valeur. Ses réceptions, sa mise, son comportement demandeur d'amour ou encore son mariage avec le colonel Alof en sont bien la preuve. Comme son frère, écrivant dans son testament que « personne en ce monde ne m'a jamais aimé »²²⁷⁶, Gertrude est bien contaminée par son ennui. Alors que la fillette aurait pu lui permettre d'évoluer, de se hisser hors de sa médiocrité, elle ne parvient pas à progresser, parce qu'elle a fait de cette dernière un objet. La fin du roman nous montre ainsi une Gertrude perdant la tête, qui effectue quotidiennement un pèlerinage sur le lieu qui l'aura vue désirée, ouvrant la voie à une vie bien différente de celle, rangée, qui lui a été imposée. Elle n'en revient que plus mélancolique dans la confrontation entre un passé évanoui et embelli et un présent qui ne lui donne toujours pas accès à sa propre satisfaction. Telle est l'attitude typique de l'être ennuyé qui est emprisonné par le passé : malgré tout ce à quoi ils ont été confrontés, Gertrude et Brochard demeurent particulièrement soumis à la routine passée, indiquant leur dépendance à l'ordre mais aussi l'impossibilité pour eux de connaître autre chose que leur ennui. Selon Giovanni Lucera, « le retour aux habitudes rassurantes contribue [...] à produire un effet de circularité qui montre Brochard et Gertrude comme les seuls êtres assez médiocres ou stupides pour ne pas évoluer »²²⁷⁷, indiquant leur indifférence au sort de Louise et donc leur amour peu sincère, dû à la réification de la fillette et à leur narcissisme. Aussi, les parents adoptifs sont peu aptes à recueillir un enfant, parce qu'ils sont tout entiers tournés vers leur propre personne, dans un comportement narcissique responsable de leur difficulté à évoluer. Tel est le cas aussi des tantes d'Élisabeth. Réunies, elles se demandent comment annoncer le suicide de Blanche, sans même se préoccuper réellement du sort de l'enfant. Ne l'aimant pas, les tantes d'Élisabeth lui font payer son statut d'enfant hors mariage, illégitime, ainsi que son statut d'enfant monoparentale. En effet, par sa solitude, sa blessure initiale et son éternel statut d'étrangère, la fillette ne peut que connaître un irrémédiable isolement qui la condamne à promener un regard blessé sur un monde

²²⁷⁵ Philippe Chardin, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne*, Genève, Droz, 1990, 206 pages, p. 125.

²²⁷⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 475.

²²⁷⁷ Giovanni Lucera, *Notes à Le Mauvais Lieu*, cité, p. 1387.

indifférent à son sort. Les trois tantes de la fillette la considèrent comme un poids qui viendrait mettre à mal la vie bien réglée autour de leur petite personne. Les Vasseur sont tout autant indifférents au sort de Jean, condamnant son homosexualité au lieu de lui offrir le refuge protecteur propre à la famille, et l'oncle et la tante de Louise n'ont à lui offrir qu'un carcan qui correspondrait à une image édulcorée de l'enfance. Il s'agit donc – par cet acte d'adoption – d'en retirer une satisfaction narcissique, parce que les actes des personnages greeniens ne sont jamais gratuits. Aussi, Mme Vasseur, la cousine de Jean, l'héberge-t-elle pour accroître le sentiment de sa propre valeur : « Elle lui accorde une petite pension et de ce fait se croit charitable. Ce n'est pas qu'elle l'aime beaucoup, mais elle a besoin de cette reconnaissance verbale qu'il lui prodigue et se sent agréablement émue chaque fois qu'il l'entretient de sa bonté »²²⁷⁸. De même pour Hedwige ou la petite Élisabeth, qui est bel et bien un poids pour ses tantes. Sans passé, puisque orpheline, Élisabeth ne peut se voir offrir aucune demeure²²⁷⁹. Les remarques en ce sens sont récurrentes, mais la réflexion de Marie – tout autant anecdotique soit-elle – montre bien combien elle n'est pas prête à abandonner son confort pour la fillette : « Je l'ai installée sur un canapé au pied de mon lit et elle a ronflé comme une petite brute pendant que je me retournais dans mes draps sans pouvoir dormir »²²⁸⁰, peste-t-elle, et l'épisode du ciseau est symbolique de la dimension mercantile que prend l'hospitalité des tantes. En effet, si au début Marie offre ces ciseaux pour atténuer la tristesse de sa nièce, après avoir appris que cette dernière ne l'aime pas, elle lui somme de les lui rendre, signe qu'elle attendait et respect, et reconnaissance de sa part. « Je te donne, mais toi aussi tu me donnes quelque chose » : voilà à quoi se résument les relations familiales pour ces personnages. La réaction d'Élisabeth, tailladant la robe de sa tante, prouve bien toute la violence contenue en elle, une violence qui déferle et menace d'annihiler cette opposante à l'amour maternel. De fait, la fillette ressent obscurément la responsabilité de Marie dans le suicide de sa mère²²⁸¹, et ne peut elle non plus accepter la présence de celle qui lui a ravi sa mère. Symbole de séparation²²⁸², la paire de ciseaux signe le désir inconscient de Marie – en

²²⁷⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 200.

²²⁷⁹ C'est pourquoi d'invitée dans une demeure réelle la fillette s'évade pour répondre à l'appel de la demeure onirique, analyse Maria Pia Forchetti (Maria Pia Forchetti, « 'Rêveurs de maisons'. 'Rêveurs de rêves'. I castelli della notte di Julien Green », in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, cité, p. 124-125).

²²⁸⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 404.

²²⁸¹ « Élisabeth sentait croître en elle le mépris de cette personne bavarde et, par une obscure divination des choses, elle lui en voulait de ce que Blanche était morte » (*Ibid.*, p. 422).

²²⁸² Maria Pia Forchetti établit une corrélation entre l'espace désagréable de la maison, et sa propriétaire. Citant ce passage du roman : « la porte s'ouvrit brusquement et Marie *pénétra* dans la chambre avec une espèce de grimace de circonstance sur les traits ; d'un pas affairé elle se dirigea vers l'enfant à qui elle tendit

témoigne son plaisir d'annoncer toute mauvaise nouvelle – d'asseoir sa domination sur autrui en le fragilisant et en rompant ainsi ses besoins enfantins.

Les trois familles²²⁸³ représentent en outre une réelle menace pour le nouvel arrivant. Au lieu d'être le lieu de l'épanouissement, la famille est l'espace de la répression : les tantes d'Élisabeth, en la considérant comme une charge et en jetant un regard désapprouvateur sur cet enfant conçu hors mariage, ne peuvent lui offrir un cadre et une éducation épanouissante, les Vasseur répriment et l'identité sexuelle de Jean, et ne parviennent pas réellement à comprendre Hedwige, et Gertrude et Gustave convoitent la petite Louise. Ils refusent tous l'identité de ce nouvel arrivant, qui ne leur ressemble pas et donc qu'ils ne parviennent pas à intégrer, et pire, qu'ils refusent d'intégrer.

Aussi, il est évident que la famille d'adoption voue le personnage à l'ennui. Par « la pauvreté des sentiments et des sensations qui s'échangent entre personnages tenus de vivre ensemble, dans un milieu où on ne s'amuse pas »²²⁸⁴, les personnages ne partagent que la banalité de leur existence et leur indifférence chacun pour l'autre. Comme la famille est un nucléon fermé, ne permettant aucune entrée ni sortie en son sein, l'adopté est bien souvent indésirable, d'autant plus qu'il n'est pas dans l'harmonie de la famille. En effet, Jean, Hedwige, Louise ou Élisabeth font figures d'étrangers et sont en « opposition directe avec les usages cultivés dans le groupe familial »²²⁸⁵, poursuit Émile Tardieu. La famille ne les comprend pas et ne cherche pas à les intégrer, parce que cela signifierait abandonner les habitudes, la routine longuement élaborée pour satisfaire leur confort. Chaque membre présente un visage fermé, indifférent à la tristesse²²⁸⁶ et au sort de

la paire de ciseaux » (*Ibid.*, p. 411), elle analyse : « L'espressione « pénétra » vanifica la funzione della porta e condensa in un rapporto metonimico l'immagine del chiuso e della lacerazione del carattere di Marie freddo e tagliente e delle forbicine regalate ad Élisabeth ; della lama che è penetrata nelle carni di Blanche, la giovane suicida, e del rimorso che ora lacerava la coscienza di Marie per non avere impedito quella morte » (Maria Pia Forchetti, « 'Rêveurs de maisons'. 'Rêveurs de rêves'. I castelli della notte di Julien Green », in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, cité, p. 128).

²²⁸³ Seuls les Lerat, chez qui Élisabeth passe cinq années, introduisent une once d'espoir parmi toutes ces familles toxiques. La bonté de M. Lerat a raison de la réserve de son épouse, et la fillette trouve chez lui, momentanément, un réconfort relatif, même si l'attitude jalouse des filles Lerat nuancent l'idée de réconfort et de havre de paix que pourrait être la famille. Retenons enfin l'analyse pertinente de John M. Dunaway pour qui la succession des maisons qu'elle habite puis quitte est le symbole de l'errance œdipienne en quête de ses parents (John M. Dunaway, *The Metamorphoses of the Self. The Mystic, the Sensualist, and the Artist in the Works of Julien Green*, cité, p. 65).

²²⁸⁴ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 95.

²²⁸⁵ *Ibid.*

²²⁸⁶ Ne nous laissons pas tromper par le fanatisme sentimental de Gertrude à l'égard de Louise, qui cache, sous ses assauts répétés, un manque affectif évident ainsi qu'un besoin de se sentir et vivante, et indispensable pour quelqu'un. En vain : sa demande affective rencontre le mutisme de la fillette sur laquelle elle ne parvient pas à avoir une prise. Le lecteur comprend en effet que le but de l'adoption de Gertrude n'est pas motivé par la compassion et l'affection : outre cette attirance sensuelle pour la fillette, l'adoption est justifiée par un besoin narcissique et un vide affectif exacerbés. En témoigne son regret de l'avoir prise sous

l'orphelin qu'il accueille et qui vient déranger l'ordre établi. Voilà un quotidien bouleversé par cet étranger qui met à mal la vie paisible et vide de sens qu'ils s'étaient construite. Cela est particulièrement évident avec le comportement de Mme Vasseur avec Hedwige. Alors qu'elle accepte la jeune fille lorsque cette dernière a un rôle purement divertissant – et donc réifiant – elle fait preuve d'un égoïsme probant aux moments où elle devrait reconforter Hedwige. Mais cela exige un minimum de compassion et d'affection, qui ne sont pas les maîtres mots dans cette famille. Aussi tiennent-ils éloignés ces nouveaux arrivants : Jean dans sa chambre, à un travail qui les arrange bien puisqu'il ne dérange pas leur quotidien, Louise elle aussi dans sa chambre pour éviter la convoitise d'autrui et l'avoir surtout tout à eux, et Élisabeth reléguée dans un débarras, objet parmi les objets. Lorsqu'ils se croisent, au mieux ne savent-ils pas que se dire, au pire sont-ils incapables de cacher leur ressentiment ou leur indifférence. Aucune émotion ou affection positives ne sont manifestées et les parents adoptifs interdisent – par leur comportement passif et replié sur eux-mêmes – toute attitude émancipatrice, alors même que deux des personnages seraient en âge de se libérer de leur emprise. Ces orphelins, face à l'indifférence ou l'attitude dévoratrice de leurs proches, « n'ont pas d'autre recours que de se retrancher dans une sorte de forteresse de silence »²²⁸⁷, analyse Michèle Raclot. De fait, leur silence exprime l'incommunicabilité et l'indifférence des leurs à leur sort. Pourtant, ces personnages qui recueillent les orphelins – les considérant comme un objet – ne font pas, comme les parents, figures de tyran. Ces adoptants, mais aussi les parents proches, au contraire, exercent une pression mentale bien plus pernicieuse, qui se teinte d'attrait et de répulsion pour ce personnage qui n'a pas les mêmes codes qu'eux.

b) Des femmes étrangement attirées par la jeunesse de certains personnages :

Les parents étant peu disposés à accorder un tant soit peu d'affection à leur progéniture, souvent, les enfants se tournent vers leurs grands-parents, ou de simples voisins. Tel est le cas d'Emily, dont nous avons mis en évidence l'attitude peu maternelle de sa mère, qui ne s'occupe d'elle que pour éviter de dépenser de l'argent à engager une nourrice. Dans cet huis-clos aseptisé de toute affection, il n'est pas étonnant de voir la protagoniste se tourner vers sa grand-mère, qui lui donne ainsi l'impression d'être un sujet

son aile, parce que Louise ne répond pas à son affection et sa facilité à la vendre à Gustave en échange d'une belle cagnotte lui assurant un avenir financier tranquille.

²²⁸⁷ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 174.

actant et non plus un sujet agi. En effet, alors que sa mère ne lui adresse la parole que pour lui donner des ordres, faisant d'elle sa servante, la grand-mère est plus stratégique : elle s'assure la complicité de sa petite-fille en la chargeant d'espionner Mrs Fletcher et en prêtant une oreille attentive et complaisante à ses tribulations. Elle joue ainsi sur le vide affectif de sa petite fille. Tel est le cas après le renvoi de la femme de chambre par la jeune fille :

Elle ouvrit les yeux en entendant Emily et l'accueillit avec des paroles affectueuses.
« Assois-toi, lui dit-elle ; pourquoi es-tu si agitée ? Est-ce qu'il s'est passé quelque chose ? »
Emily fit signe que oui et s'assit au bord du lit de sa grand-mère.
« Quoi donc ? » fit Mrs. Elliot en tournant vivement la tête du côté de sa petite-fille ; et elle ajouta en lui prenant les mains d'un air d'intérêt :
« Est-ce qu'il s'agit de ta mère ? » [...] ²²⁸⁸
Il y eut un silence, puis Mrs. Elliot passa son bras autour du cou de la jeune fille et toucha son visage du sien.
« Quand tu seras triste, tu viendras me voir », dit-elle. Et elle sourit, découvrant ses dents jusqu'aux gencives²²⁸⁸.

La grand-mère maîtrise bien l'art de la persuasion : elle amène peu à peu Emily à la considérer comme sa confidente, à l'aide d'un vocabulaire choisi et d'un langage corporel parlant. En effet, elle lui donne l'impression d'un climat affectif chaleureux, par l'emploi de « paroles affectueuses » que sa mère est loin de lui exprimer, mais aussi et surtout par ses gestes : elle lui prend les mains, passe son bras autour de son cou, touche son visage ou « serr[e] la jeune fille plus étroitement »²²⁸⁹, signe de l'oppression d'Emily par ses proches. Ces manifestations d'affection la trompent, car la grand-mère agit seulement par « intérêt », en faisant de sa petite-fille sa complice et en accentuant la haine que peut éprouver cette dernière pour sa mère. Son attitude suspicieuse et ses divagations indiquent sa volonté pernicieuse de rompre le semblant de lien entre Mrs Fletcher et sa fille en lui offrant tout ce que la jeune fille appelle, inconsciemment : un simulacre de relation mère-fille. La scène où Emily lui rapporte sa décision de se rendre – conformément à la volonté de sa mère – chez les Stevens pour leur demander leur carriole est probante et illustre particulièrement bien les deux visages de sa grand-mère :

²²⁸⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 104-105.

²²⁸⁹ *Ibid.*, p. 105. D'ailleurs le sourire dévoilant les gencives de la grand-mère semble indiquer des intentions peu louables. Ces gestes sont fréquents à chaque conversation avec Emily. Par exemple, « elle se pencha en avant et appliqua ses lèvres sur les mains décharnées d'Emily » (*Ibid.*, p. 115), ou encore « elle lui prit les mains de nouveau et les serra doucement » (*Ibid.*, p. 116). La grand-mère joue avec le manque affectif de sa petite-fille et espère par là même l'arracher à Mrs Fletcher et lui porter atteinte en la mettant face à son incapacité de mère.

La vieille femme l'écoula en silence, puis elle prit une mine renfrognée et l'attirant tout près d'elle lui dit à mi-voix :
 « Ma petite-fille est bien maladroite. N'est-il pas heureux que je sois là pour l'aider ? »
 Tout à coup, elle quitta ce ton cajoleur et se rejeta brusquement dans le fond de son lit ; son visage changea et prit une expression de colère ; elle fronça les sourcils et fixant Emily des yeux s'écria d'une voix rauque :
 « Petite sotte ! N'as-tu pas de volonté²²⁹⁰ ?... »

La grand-mère se rend compte que ses efforts, s'assurant la soumission d'Emily à ses caprices, n'auront rien donné : Emily demeure dépendante à sa mère, ce qui est le signe pour Mrs Elliot qu'elle n'a pas réussi à distiller en elle assez de haine pour Mrs Fletcher. Ses réactions diamétralement opposées, faites d'attraction et de répulsion pour sa petite-fille sont bien la preuve que son affection pour Emily n'est pas sincère. Constatant l'obéissance aveugle d'Emily, sa vraie nature affleure avec sa colère, et l'on voit bien la naïveté d'Emily que cet épisode n'éclaire pas sur les intentions de sa grand-mère. De même pour sa relation « amicale » avec Prudence Easting, qui est bien la preuve de la solitude et du besoin d'affection d'Emily. L'une est bien heureuse de se conformer aux ordres du révérend John Sedgwick dont elle est amoureuse, et l'autre ressent la rare satisfaction de voir un intérêt poli pour sa personne²²⁹¹. Aussi se jettent-elles l'une et l'autre dans cette amitié mimée, qui remplit le vide affectif de chacune. Emily parvient en effet à capter la tristesse de son interlocutrice : « elle aurait voulu trouver quelque chose d'aimable à dire à cette femme qu'elle connaissait à peine, mais en qui elle devinait une tristesse et des inquiétudes qui la rapprochaient un peu d'elle-même »²²⁹². La mélancolie dont elle comprend Prudence affectée la rapproche de cette dernière, parce qu'elle trouve enfin une personne apte à la comprendre, contrairement à sa mère et à sa grand-mère qui font peser sur elle leurs attentes. Cette amitié, et ce pour les deux personnages, représente l'espoir de fausser la solitude qui leur est attachée. De fait, « on est seul dans l'ennui parce qu'on ne trouve pas d'appui en dehors de soi-même »²²⁹³, analyse Lars Fr. H. Svendsen. D'ailleurs, il est évident que leurs gestes en sont faussés : Prudence, la

²²⁹⁰ *Ibid.*, p. 114.

²²⁹¹ « Elle aurait voulu passer la journée entière avec la directrice, tant elle se sentait de plaisir à parler à une femme qui n'était ni sa mère, ni sa grand-mère, et qui, de plus, semblait s'intéresser à elle » (*Ibid.*, p. 179). Le lecteur comprend que la jeune fille est agitée par la recherche de l'amour, d'un tant soit peu d'affection qui comble le manque affectif dont elle est caractérisée depuis toujours. Sa quête de la villa pourrait en effet être vue comme la volonté exacerbée de remplir le vide qui lui est entaché, et comme une quête de l'image paternelle.

²²⁹² *Ibid.*, p. 205.

²²⁹³ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 207. Si la solitude a pu – au début – être considérée avec un regard bienveillant, permettant à l'être de se rapprocher de Dieu ou de soi-même, il est évident qu'elle est un des symptômes qui aggravent l'ennui du personnage et le conduisent à sa fin. Nous en verrons les particularités plus loin, mais retenons en tout cas l'habitude du personnage, découlant de sa solitude, à se replier sur soi, et donc à promener un regard indifférent sur le monde.

directrice de l'ouvroir, se comporte rapidement de façon familière avec Emily, pensant ainsi satisfaire – indirectement – la requête du révérend.

Elle fit le tour de la table et prit familièrement le bras d'Emily.

« Voyez, dit-elle, comme elles se dirigeaient vers la porte, il suffit de quelques minutes pour que nous devenions de bonnes amies. »

En prononçant ces mots, elle regarda Emily en face et se mit à rire d'un air un peu forcé.

« Je vois bien que je vous appellerai Emily. Pourquoi ne pas commencer aujourd'hui ?

- Si vous voulez, répondit Emily de sa voix brève qu'elle ne parvenait pas à adoucir²²⁹⁴.

Prudence est attirée, inconsciemment, par cette jeune fille dont elle pressent la frustration et le besoin de lier une relation amicale. Vieille fille, se consumant elle aussi d'amour pour le révérend, elle espère rapidement devenir la confidente de la jeune fille pour dorer son blason auprès de John Sedgwick, d'où sa volonté accrue de précipiter leur amitié. La réserve d'Emily est le signe non pas d'une méfiance envers elle, bien qu'elle l'adoptera progressivement, mais de son incapacité naturelle à s'ouvrir aux autres. Le seul désir qui la caractérise – celui d'être propriétaire – est un désir qui ne peut remplir le néant en elle, mais elle s'y accroche avec tout le désespoir propre aux « ennuyés », et ce désir en vient à appauvrir le monde autour d'elle. En effet, on voit bien ici qu'elle est indifférente à autrui, aux tâches proposées. Si elle les réalise, si elle accepte l'amitié de Prudence, c'est bien par capitulation. Emily se laisse vivre, se laisse porter par la monotonie de son existence, et si une nouvelle occasion se présente de modifier un peu le cours de sa vie, d'une part, elle accepte faiblement, d'autre part, cela n'est pas dû à sa volonté mais à celle d'autrui. Quant à Prudence, elle pressent la carence affective de la jeune fille et s'engouffre dans ce vide, comme le docteur de Maurecourt suggérant à sa jeune patiente le côté mortifère de sa solitude. Toutes les deux se laissent vite emporter par leur besoin de chaleur humaine, comme l'indiquent les fréquents silences ou regrets d'Emily face à ses paroles : « elle ne put réprimer un élan soudain et dit presque aussitôt, avec une expansion qui ne lui était pas coutumière... »²²⁹⁵ ou « elle regretta de s'être laissée aller à dire à une étrangère qu'elle n'était pas heureuse chez elle »²²⁹⁶. Mais il y a aussi dans ce comportement tout en retenue et dans ce besoin irrépressible de confession l'image de la séquestration de l'adolescente ennuyée par son propre moi. Incapable de se dire, le personnage perd toutes les occasions pour sortir de sa solitude et trouver une solution à ses maux. Comme Adrienne, Emily ne parvient à se défaire de son isolement, alors qu'une

²²⁹⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 181.

²²⁹⁵ *Ibid.*, p. 206.

²²⁹⁶ *Ibid.*

main lui est tendue, signe de sa claustration mentale à l'ennui. D'ailleurs, le personnage s'en fait la réflexion avec tout le désespoir dont il est capable : « Je ne sais jamais ce qu'il faut faire, et tout arrive à l'encontre de mes projets »²²⁹⁷. Voilà le drame de l'être ennuyé, contemplant une vie inchangée malgré ses espoirs, les vagues tentatives de sortir d'une quotidienneté pesante pour envisager enfin un futur conforme à ses espoirs de bonheur. Mais tout cela est vain, et en être conscient ne fait que le décourager un peu plus face à un avenir fait de projets avortés et de tristesse : Emily « se sentait subitement mélancolique et découragée »²²⁹⁸. Car en effet, sa conversation avec la directrice, outre la mettre en présence d'une femme qui comprend sa tristesse, pour l'avoir ressentie, ne fait que lui donner la confirmation que toute vie est vouée à la mélancolie. « Je ne suis pas malheureuse »²²⁹⁹, répond par une litote Prudence à la question pleine d'espoir d'Emily « Vous êtes plus heureuse maintenant ? »²³⁰⁰. Le lecteur entrevoit tout le dépit que peut provoquer une telle affirmation chez Emily. De même, cette dernière trouve avec Prudence un semblant de climat familial bienveillant, facilité par leur différence d'âge, comme cette dernière lui fait remarquer : « Oui, mon enfant. Me permettez-vous de vous appeler ainsi ? Vous êtes plus jeune encore que je ne l'avais cru la première fois ; et je me sens vieille à côté de vous, plus encore qu'une sœur aînée, votre mère en quelque sorte »²³⁰¹. Et elle lui répète, espérant ainsi avoir toute la confiance de sa protégée et venir à bout de cette rivale qui lui enlèverait le révérend : « Voyez en moi une confidente, quelqu'un à qui vous puissiez tout dire »²³⁰². La différence d'âge n'explique pas totalement son comportement maternant et cache bien évidemment une attirance trouble pour cette jeune-fille en qui elle reconnaît bien des aspects présents chez elle, et dont elle se sert pour d'une part combler son vide affectif, d'autre part pour bien paraître aux yeux du révérend qu'elle veut séduire. Son discours en est la preuve : « Oui, le révérend pense beaucoup à votre avenir. Il a des projets qu'il m'a confiés, naturellement, et que nous avons débattus. Voici ce que nous verrions pour vous. Dois-je vous le dire ? C'est un peu un secret, Emily »²³⁰³. Prudence alterne « je » et « il », pour enfin s'inclure, dans un couple hypothétique avec le révérend, dans un « on » et « nous » explicites. De même, l'adverbe « naturellement » donne l'impression d'une relation exclusive entre les deux

²²⁹⁷ *Ibid.*

²²⁹⁸ *Ibid.*

²²⁹⁹ *Ibid.*

²³⁰⁰ *Ibid.*

²³⁰¹ *Ibid.*, p. 220.

²³⁰² *Ibid.*, p. 222.

²³⁰³ *Ibid.*, p. 220.

personnes, confirmée par le substantif « secret ». Par ailleurs, dans la deuxième phrase, Prudence se place en position de seule interlocutrice, induisant un rôle maternant auprès de la jeune-fille puisqu'elle se préoccupe de son avenir, alors même que Mrs Fletcher n'en conçoit que de l'indifférence. Comme une mère, donc, elle s'échauffe à la pensée de marier « son » enfant : « Elle parla ainsi avec une espèce de véhémence contenue. On eût dit qu'il s'agissait pour elle de défendre son propre intérêt. Elle se penchait vers Emily par-dessus la table comme si elle voulait l'embrasser... »²³⁰⁴. Désormais, il ne s'agit plus tant de combler un vide affectif que de s'assurer la rapide et efficace élimination de sa concurrente auprès du révérend : en lui soumettant l'idée du mariage, Prudence – qui avoue en avoir eu l'idée et complète son argumentaire afin de persuader la jeune fille en ajoutant que le pasteur « trouve cette idée excellente »²³⁰⁵ – est agitée par la jalousie de sa petite protégée car elle est une menace sérieuse à son amour pour John. Et la jeune fille se laisse prendre dans ce piège, émerveillée par la perspective d'être enfin propriétaire de Mont-Cinère. On voit bien là la naïveté de l'adolescente, peu préparée à l'existence du fait de son introversion, et c'est bien l'erreur qui la précipite dans le drame : le mariage ne lui apportera pas la jouissance de la villa, au contraire.

Emily n'est pas la seule adolescente entourée de figures féminines malfaisantes. En effet, Mme Legras est une vraie ogresse. Adrienne fait plus particulièrement connaissance de sa voisine lors du concert public. Elle y découvre un être aux manières vulgaires, mais aussi douée d'un ascendant fascinant car sans s'en douter, elle est déjà prisonnière de cette femme, qui, une fois le père mort, supplantera de façon encore plus pernicieuse les deux geôliers disparus. Le meurtre accompli, Adrienne se jette dans la cage dorée qu'est l'amitié de Mme Legras qui se délecte ainsi de lui donner l'impression d'agir à sa guise²³⁰⁶, mais ne fait que disposer d'elle et asseoir ainsi son pouvoir dans une domination discrète, perverse mais efficace. Nous avons noté que les rapports conflictuels des personnages greeniens se basent sur le rapport dominant vieux – dominé jeune. Les adultes cherchent tous à exercer un ascendant sur les adolescents, profitant de leur faiblesse et de leur naïveté, ce qui indique que le personnage ne grandit pas et ne parvient

²³⁰⁴ *Ibid.*, p. 221.

²³⁰⁵ *Ibid.*. D'ailleurs, « l'absence déclarée » du personnage permet d'accentuer le climat de confiance et de confiance dans lequel se trouvent les deux femmes. Le dialogue se fluidifie autour de cette absence du pasteur, qui, par son absence, ne provoque aucune tension entre Emily et Prudence. Nous reprenons ici les termes d'analyse de Francis Berthelot (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité).

²³⁰⁶ « Oh, ce n'est pas pour que vous partiez, répondit Mme Legras comme à l'ordinaire » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 404). Malsaine, son amitié est motivée par la facilité de domination et donc l'exercice d'un pouvoir dont jouit Léontine Legras, ogresse perverse. Elle se délecte de voir la jeune fille à sa merci, et attend patiemment, toute en séduction, avant de pouvoir prendre sa voisine dans ses filets.

pas à acquérir plus de maturité et d'assurance. Il en reste au schéma parent – enfant parce qu'il a été façonné par une éducation qui ne lui a laissé que peu de possibilité d'épanouissement. En effet, si Adrienne se précipite dans l'amitié douteuse que lui offre Mme Legras, c'est pour nier la solitude qui lui est attachée, et pour retrouver cette même existence enlisante dans laquelle elle trouvait son confort. Sa peur de l'inconnu, due à son éducation restrictive, la pousse donc à choisir le « même » plutôt qu'à s'ouvrir à une existence faite de hasards et de surprises. Cette attitude est en partie responsable de sa naïveté. Ce n'est qu'au détour d'une promenade qu'elle apprend par Mlle Ernestine Grand, la mercière, la véritable identité de sa voisine. Il semble, dans le roman, qu'elle y est mystérieusement attirée : « Il lui sembla que d'une manière inexplicable, comme cela se passerait dans un rêve, elle allait y retrouver sa voisine »²³⁰⁷, écrit le narrateur. Dans le film, le jeune personnage est dès le début assimilé à sa voisine. La mercière lui apprend que cette dernière est passée et qu'elle a acheté « du coton blanc, le même que le vôtre »²³⁰⁸, comme si Adrienne reproduisait elle aussi la médiocrité et la vulgarité de Léontine en agissant comme elle. D'ailleurs, Mme Legras se vante de très bien connaître Adrienne, pour se donner une respectabilité par sa fréquentation avec une jeune fille bourgeoise²³⁰⁹, et Adrienne ne comprend pas qu'en revanche, dire qu'elle a noué des liens d'amitié avec sa voisine ne peut que nuire à son image, d'autant plus dans une petite ville de province où les réputations²³¹⁰ sont vite faites. Le spectateur constate en effet combien de plaisir malsain – sous couvert de discrétion et de gêne – Mlle Grand prend pour éclairer la jeune fille sur la véritable identité de sa voisine. Le choc est d'autant plus violent que la jeune fille ne s'en était que plus rapprochée de Léontine. En effet, désormais libre, Adrienne ne l'est pas dans les faits : elle paraît encore chercher à être sous la domination de quelqu'un qui lui dicterait ses gestes, parce que c'est la seule existence qu'elle connaît. La jeune fille est fascinée par ce personnage qui devine et son amour, et sa culpabilité pour la mort d'Antoine, qui lui fait sentir que quelqu'un s'intéresse enfin à elle. Ainsi se sent-elle trompée et souillée²³¹¹ lorsqu'elle apprend la vulgarité de sa voisine, qui n'est

²³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 417-418.

²³⁰⁸ Réplique du film.

²³⁰⁹ Tel est le cas aussi d'Arlette l'antiquaire, qui attend d'Hedwige qu'elle parle d'elle à Ulrique.

²³¹⁰ Dans le film et dans le roman, Mlle Grand rappelle bien à la jeune fille qu'« ici tout le monde est au courant » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 420). Le fait que dans le film tout se passe dehors, devant la boutique, montre bien que les rumeurs se propagent, Mlle Grand saluant tous les passants.

²³¹¹ Telle est l'image donnée par Sénèque d'une amitié peu recommandable : « Naturellement nous les choisirons aussi exempts de passions qu'il sera possible, car le vice est contagieux : dès qu'on l'approche il se gagne, et son attouchement est funeste » (Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, cité, p. 86).

rien autre qu'une femme entretenue, « perdue », avide d'argent, comme le pensait bien justement son père. Cette découverte affecte fortement Adrienne, parce qu'elle se rend compte combien son père avait raison, mais aussi combien elle a pu être aveuglée et faible en se liant avec sa voisine. « Il lui semblait que cette humiliation la tuerait »²³¹², pense-t-elle. Mais c'est trop tard : la voilà sous la coupe d'une femme aussi peu fréquentable que dangereuse, qui la menacera de dévoiler la vérité à propos de la mort d'Antoine, et profitera de sa folie pour lui dérober son argent.

Et pourtant, de nombreux signes indiquaient à la jeune fille l'ascendance accrue de sa voisine. Entre autres, sa première visite à cette dernière donne l'idée de l'oppression physique et morale de Mme Legras. « La porte s'ouvrit brusquement, et Mme Legras entra... »²³¹³, déboulant dans la pièce comme elle entrera dans la vie d'Adrienne, en imposant sa forte personnalité. De même, « elle remplit la pièce d'une forte odeur de réséda »²³¹⁴, qui finit par la remplacer et évoquer toute une série de souvenirs négatifs à Adrienne²³¹⁵. Comme les autres personnages féminins, Léontine exerce une pression physique sur la jeune fille : en témoigne sa gestuelle. « Elle entraîna la jeune fille hors du salon et monta un escalier, le bras passé autour de sa taille »²³¹⁶ ; Mme Legras « étendit la main par-dessus la table pour presser le bras de la jeune fille »²³¹⁷ ; « Mme Legras prit ses deux mains qui reposaient sur la table et les retourna de façon à bien voir les paumes. Tout de suite elle palpa la chair au-dessus du pouce »²³¹⁸ ; « Mme Legras serra un peu les mains de la jeune fille, sans doute pour mieux distinguer les lignes »²³¹⁹ : les exemples se multiplient et donnent l'image d'une jeune fille prise au piège dans une cage dorée. De même pour Louise. Gertrude est à plusieurs reprises décrite en pleine quête de son affection, mais n'en retire qu'une froide indifférence.

« « Parle donc, répétait Gertrude en la serrant dans ses bras. [...] » Louise fit signe que oui. En même temps elle tenta de se dégager, car Gertrude l'immobilisait dans ses grands

²³¹² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 421.

²³¹³ *Ibid.*, p. 377.

²³¹⁴ *Ibid.*

²³¹⁵ Elle « déchira ce billet dont la vue et le parfum lui faisaient horreur » (*Ibid.*, p. 454). De même, « Des bouffées de parfum lui montaient au nez, de ce réséda qu'elle connaissait si bien et qui à cette minute éveillait en elle tant de souvenirs des derniers mois » (*Ibid.*, p. 499). Nous avons déjà analysé la fonction de l'odorat dans le roman, mais il convient de rappeler l'idée d'oppression qu'inspire ce parfum, envahissant comme sa propriétaire.

²³¹⁶ *Ibid.*, p. 377.

²³¹⁷ *Ibid.*, p. 378.

²³¹⁸ *Ibid.*, p. 380.

²³¹⁹ *Ibid.*

bras lourds qui se rejoignaient derrière le mince corps impatient, révolté contre cette étreinte et cette énorme tendresse »²³²⁰.

Ces gestes sont bien la preuve qu'en recueillant Louise Gertrude cherchait à combler le vide émotif dont est caractérisée sa vie. En effet, si elle est attirée par la fillette, elle espère que celle-ci lui manifesterait autre chose qu'un silence buté²³²¹. Elle la veut tout à elle, certes, mais elle souhaite aussi déceler en elle une affection et une reconnaissance à la hauteur de sa « charité ». En est la preuve la tirade qui lui échappe : « Pourquoi l'ai-je recueillie ? Pourquoi l'ai-je disputée à Gustave ? »²³²² et qui indique bien que l'adoption n'était pas désintéressée. Sa garde possessive de Louise témoigne du besoin exacerbé d'ébranler un quotidien vide de sens, parce qu'oisif, mais aussi de combler la brèche béante que sa vie aura ouverte en elle. En effet, veuve d'un homme qu'elle ne semble pas avoir aimé, elle ne peut nier son besoin d'être aimée – le confirme l'épisode du jardin public. De fait, il est dans cette femme un désir indéniable d'être admirée et appréciée et Louise en est le matériau tout comme la toile sur laquelle se déversent ses bas instincts trop longtemps enfouis dans une vie maritale bien rangée. Le lecteur constate la même chose avec Arlette, l'antiquaire, sur Hedwige : « les mains d'Arlette [...] s'empar[èrent] des mains d'Hedwige qui se laissa faire »²³²³, le verbe exprimant bien le caractère intempestif et peu précautionneux du geste, d'autant plus que l'antiquaire le répète sans ménagement²³²⁴. Hedwige est contrainte de « tir[er] doucement ses mains d'entre celles de l'antiquaire qui, peu à peu, lâchait prise »²³²⁵. À cette opération de séduction, destinée à prendre la jeune fille dans ses mailles, Mme Legras ajoute un langage vulgaire et

²³²⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 322-323.

²³²¹ De fait, le silence est, rappelle Nina Nazarova, un moyen rhétorique qui prend plus de force que tout long discours : « Le silence est aussi une technique connue depuis l'Antiquité et théorisée par Aristote et Cicéron. Il est le paradigme de l'orateur. Le silence est le meilleur moyen pour convaincre : que l'audience soit d'accord ou à court d'argument, elle se tait. [...] D'ailleurs, le silence est une parole ou, plutôt, une parole non proférée. L'ambivalence du silence concorde parfaitement avec l'ambivalence de la rhétorique. Les reproches faits à cette dernière – manipulation, sophisme – peuvent s'appliquer aussi au silence » (Nina Nazarova, « Introduction », in *Le Silence en littérature. De Mauriac à Houellebecq*, Françoise Hanus, Nina Nazarova (eds.), cité, p. 8). La valeur du silence est telle, ici, et la fillette y exprime tout son refus affectif de sa tante. Elle se ferme ainsi à toute tentative de possession. C'est pour elle une nécessité pour protéger son intériorité, le seul moyen, en somme de sauver son Moi.

²³²² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 324.

²³²³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 345-346.

²³²⁴ « L'antiquaire posa le flacon et saisit les deux mains d'Hedwige » (*Ibid.*, p. 347) ; « D'un geste subit où il y avait plus d'embarras qu'autre chose, elle saisit dans les siennes les mains de la jeune fille qui, cette fois, ne se défendit pas » (*Ibid.*, p. 348). Il en est de même lors de sa deuxième visite : « Elle lui saisit la main... » (*Ibid.*, p. 379) ; « Elle voulut s'écarter un peu, car elle n'aimait pas qu'on la touchât et l'antiquaire était trop près d'elle, mais les coussins étaient d'une si moelleuse profondeur qu'il était difficile de se déplacer » (*Ibid.*, p. 378). Nous avons dans cette dernière phrase deux aspects : d'une part le rejet d'Hedwige de cette femme à l'amitié trouble, d'autre part l'idée d'emprisonnement de la jeune fille par le confort et le conformisme bourgeois que symbolisent ces coussins confortables mais trop profonds.

²³²⁵ *Ibid.*, p. 347.

inquisiteur qui donne l'impression à Adrienne « qu'on lui arrachait ses vêtements »²³²⁶. Par son expérience, elle devine tous les maux de sa jeune voisine, et se plaît à jouer de son âge, usant d'un comportement vulgaire parce que trop familier. Sa familiarité est motivée par d'une part l'ennui, elle le dit elle-même²³²⁷ qui la pousse – outre la méfiance dont elle se sait l'objet dans la petite ville, à se lier coûte que coûte. D'autre part se note le besoin d'exercer une domination sadique sur Adrienne, qui mime un rapport mère-fille. Léontine semble en outre se projeter dans la jeune fille, voyant dans sa beauté tout ce qu'elle aurait pu obtenir des hommes. Elle ressent donc un attrait sensuel pour cette jeune fille gauche et timide qu'elle prend sous son aile pour mieux la manipuler, comme l'indiquent les gestes maternants de Léontine. Par exemple, après la dernière visite du docteur, qui symbolise l'abandon de la mère, Adrienne en appelle au réconfort de sa voisine, « qui bredouillait de petites phrases en la pressant contre sa poitrine »²³²⁸ et n'hésite pas à répéter « mon enfant », « ma petite-fille »²³²⁹ ou « ma chère petite »²³³⁰. De même avec Arlette : si au début elle se contente d'un simple « mademoiselle Hedwige »²³³¹, face à la timidité de la jeune fille et aux raisons qui l'ont amenées chez elle, elle ne tarde pas à l'appeler « mon enfant »²³³², « ma petite Hedwige »²³³³ ou même « ma chérie »²³³⁴. Elle aussi en appelle à la confiance, créant un climat de confiance teintée d'un intérêt malsain pour son sort : « Vous voyez bien que vous pouvez vous confier à moi, reprit Arlette de sa voix la plus chaude. Cela vous fera du bien »²³³⁵ ou « Voyons, Hedwige, racontez-moi tout ça comme à une vieille amie »²³³⁶. Lors de sa deuxième visite, Arlette n'a plus qu'à cueillir sa

²³²⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 381-382.

²³²⁷ « Moi qui m'ennuyais tant ! » (*Ibid.*, p. 377).

²³²⁸ *Ibid.*, p. 499.

²³²⁹ *Ibid.*

²³³⁰ *Ibid.*, p. 500. Même attitude pour Gertrude avec Louise : « ... pour Gertrude la petite restait un bébé. « Mon bébé ». C'était ainsi qu'elle l'appelait dans ses élans d'affection, ou « mon trésor » et aussi « ma Louison », le possessif ne manquant jamais » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 293). Comme Léontine, elle est attirée par la beauté de la fillette, et ressent un désir trouble pour elle de par sa jeunesse et la pureté qu'elle dégage. Les possessifs montrent bien qu'elle n'est qu'un objet dans ses mains, destiné à combler ses désirs, mais aussi son manque affectif. Au travers de l'enfant, Gertrude se cache sa mauvaise foi : se prétendant irréprochable et pleine de charité, elle recueille Louise non parce qu'elle est émue de son sort, mais parce qu'elle est fascinée par sa beauté (« Gertrude demeura une seconde ou deux interdite devant cette beauté qui lui était pourtant familière », *Ibid.*, p. 294). Peu à peu, elle éprouve un véritable désir sensuel pour l'enfant qui est – à ses yeux – l'archétype de la pureté, et Gustave lui-même lui fait remarquer son attrait. Aussi, contrairement à Léontine ou Arlette, Gertrude est attirée non seulement par la beauté de la fillette, mais aussi et surtout par ce qu'elle représente. Elle trouve en elle une pureté qu'elle a elle-même perdu, et espère en être transfigurée.

²³³¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 346.

²³³² *Ibid.* et *Ibid.*, p. 347.

²³³³ *Ibid.*, p. 348.

²³³⁴ *Ibid.*, p. 352 et 398.

²³³⁵ *Ibid.*, p. 347.

²³³⁶ *Ibid.*, p. 348.

proie²³³⁷ : « Les deux bras d'Arlette se refermèrent sur elle comme sur une proie »²³³⁸, et pire, semble vouloir la faire sienne : « Elle rit brusquement et serra de toutes ses forces la jeune fille qui se débattit. Tout à coup, un peu haletantes, elles se séparèrent »²³³⁹. Lui montrant son album de jeunes hommes qui « aurai[ent] aimé »²³⁴⁰ Hedwige, cette dernière « sent[...] [son] souffle sur son cou »²³⁴¹, image de la bête à l'affût de sa proie. Comme une bête, elle ressent instinctivement le danger que représente cette femme évoquant des choses troubles qu'elle ne comprend pas encore : « Elle avait peur depuis un instant, mais sans bien savoir de quoi, et elle ne savait que faire pour quitter cette pièce où tout semblait mystérieux »²³⁴². C'est bien l'ignorance et la peur qui la tétanisent, parce qu'elle évolue dans un milieu dont la vie naïve que lui imposent ses proches ne l'ont pas préparée. D'ailleurs, Arlette lui dit bien que son milieu la protège de tout, et pire, du monde réel : « Vous ne pouvez pas savoir dans votre hôtel. Vous vivez comme autrefois »²³⁴³. C'est aussi en cela que ces jeunes-filles sont des proies toutes indiquées : par leur existence à l'écart du monde réel et leur éducation restrictive, elles ont la naïveté de leur jeunesse et ne se doutent pas des attraits qu'elles sont pour des femmes plus âgées.

Toutefois, comme Hedwige, Adrienne ne tarde pas à éprouver une gêne en compagnie de sa voisine, sa manière de parler faisant « une étrange impression sur l'esprit d'Adrienne »²³⁴⁴, et cette gêne se transforme vite. Le dégoût mystérieux qu'elle ressent envers elle (« Mais elle sentait à l'égard de Mme Legras un dégoût insurmontable dont elle ne parvenait pas à démêler l'origine »²³⁴⁵) est une sensation inconsciente que celle-ci lui nuit : dès les premières rencontres, elle la définit comme une femme virile, au timbre de voix masculin et vulgaire. Cette sensation négative est une sorte d'avertissement à l'égard d'Adrienne, mais là encore le personnage est aveuglé, son aveuglement la précipitant dans l'erreur. D'autre part, découlant du « privilège » d'être la voisine directe du docteur, une sorte de sympathie naît en Adrienne pour sa voisine, pour qui elle éprouve du respect grâce à cette « gloire ». Elle voit en elle une confidente, par dépit de n'avoir personne à qui confier sa passion, malgré la haine qu'elle a pour elle. Cette confusion des sentiments est

²³³⁷ Comparaison rendue plus facile par les nombreuses évocations au règne animal que nous analyserons plus tard.

²³³⁸ *Ibid.*, p. 380.

²³³⁹ *Ibid.*

²³⁴⁰ *Ibid.*, p. 382.

²³⁴¹ *Ibid.*

²³⁴² *Ibid.*

²³⁴³ *Ibid.*, p. 350.

²³⁴⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 379.

²³⁴⁵ *Ibid.*, p. 383. De même : « Elle ne supportait pas l'idée que ces lèvres épaisses pourraient se rapprocher et s'ouvrir pour prononcer le nom de Maurecourt » (*Ibid.*)

mise en évidence dans la scène où Madame Legras vient constater le décès d'Antoine. Adrienne se laisser aller à sa tristesse sur la « poitrine de cette femme qu'elle haïssait »²³⁴⁶, qui lui rappelle sans cesse la mort mystérieuse de son père, tandis que celle-ci la maternelle. Ce trouble dans leur relation est plusieurs fois mis en évidence, comme pour insister sur la solitude du personnage et son besoin de trouver une figure maternelle. Adrienne continue à fréquenter sa voisine sans s'apercevoir qu'elle est malsaine pour elle, que derrière sa gentillesse empressée se cache une volonté de nuire, de la faire chanter, comme l'indique le fait qu'elle lui montre qu'elle connaît la vérité à propos de la mort d'Antoine. Bien que rien ne lui plaise chez cette femme – ses discussions incessantes, son attitude très, voire trop maternelle, son indiscretion, son hypocrisie, son chantage latent fait de « réflexions banales mêlées d'hypothèses »²³⁴⁷, et sa volonté de la voir partir cachée dans un « espèce de signal qui chaque jour l'avertissait du moment où Mme Legras avait assez d'elle »²³⁴⁸ – et qu'elle l'humilie, une sorte de lien malsain la lie à elle :

Ce n'était pas qu'Adrienne eût changé à son égard. Bien au contraire, elle la détestait plus que jamais, mais on eût dit que quelque chose la liait à Mme Legras sans qu'elle eût le pouvoir de se libérer de cette odieuse compagnie²³⁴⁹.

Par mimésis avec sa propre maison, ce lien l'attire irrémédiablement, même s'il est malsain, même si sa voisine est odieuse. Elle-même s'aperçoit qu'elle « subit » cette relation qui la rend esclave de sa voisine :

Il fallait qu'elle vît partir Mme Legras pour se rendre compte à quel point la compagnie de cette femme odieuse lui était nécessaire. Elle n'essayait même pas de s'expliquer une contradiction monstrueuse, elle la subissait comme on subit quelque chose que l'on ne se sent pas la force de combattre. En quoi cela pouvait-il l'aider de connaître l'origine et la nature de sa servitude, de savoir ce qui l'obligeait à rendre visite à Mme Legras tous les jours ? Elle préférait ne pas s'interroger. [...] Seul, par une sorte de magie dont elle ignorait le principe, le perfide bavardage de Mme Legras lui donnait un semblant de paix intérieure. Si cette femme s'en allait, comment la jeune fille pourrait-elle vivre ? Et elle était partie. Il faudrait attendre trois jours entiers avant de la revoir, trois jours d'une solitude insupportable et d'un silence où l'épouvante aurait beau jeu, contre lequel il faudrait lutter sans cesse jusqu'à ce que la voix monotone et rapide de Mme Legras vînt rompre le sinistre enchantement²³⁵⁰.

Dans cet extrait, le lien maléfique et mystérieux qui la lie à elle se note très bien, comme en témoignent les noms « magie » et « enchantement ». Il en est de même avec

²³⁴⁶ *Ibid.*, p. 401.

²³⁴⁷ *Ibid.*, p. 403.

²³⁴⁸ *Ibid.*, p. 404.

²³⁴⁹ *Ibid.*, p. 403.

²³⁵⁰ *Ibid.*, p. 416.

« nécessaire », « subir » qui montrent la dépendance de la jeune fille, tandis que « ne se sent pas la force », « servitude », « obligeait », et « lutter » illustrent l'infériorité d'Adrienne qui devient une vraie esclave de cette « femme odieuse » et « perfide ». Le lecteur trouve bien dans la réaction soumise d'Adrienne l'image de sa quête affective, et par ce fait, la réussite de Léontine qui a cerné les besoins de sa voisine et les lui a présentés sur un plateau d'argent, prête pour le jour où elle aurait véritablement besoin de se servir de son ascendant sur la jeune fille. La solitude dont Adrienne ressent la force destructrice est bien la preuve que sa relation avec sa voisine est dès le début faussée. Elle éprouve de la fascination pour cette femme sûre d'elle, extravertie, qui jouit d'une liberté d'agir illimitée et sans conditions. Si Léontine se projette en Adrienne, il en est de même pour cette dernière. Sa docilité, les mornes habitudes qu'elle respecte avec la régularité qu'elle s'est fixée facilitent sa soumission à un personnage mimant l'autorité maternelle. Au début, Adrienne fusionnait avec cette femme qui lui faisait sentir l'intérêt qu'elle provoquait enfin chez quelqu'un et qui la faisait sortir de sa solitude. C'est vers elle qu'elle dirigeait ses appels à l'aide, son besoin de protection toute maternelle. Michel Dyé écrit en effet que « la relation qu'elle entretient avec Adrienne, fondée à la fois sur une attirance d'ordre sensuel et un besoin de domination, est non seulement dénuée de charité mais vise à la captation de l'argent de sa protégée »²³⁵¹. Désormais, la jeune fille se rend compte de sa servitude illégitime, et il faut voir dans sa prise de conscience dégoûtée mais incapable de mettre à mal sa soumission, tout l'effet d'une solitude écrasante. De même, la peur que la vérité éclate au grand jour est ce qui la retient inconsciemment à Madame Legras, d'où ce lien qui existe entre elles : aucune amitié ne la lie véritablement, mais plutôt la crainte que celle-ci lui nuise. Ce sont avant tout les circonstances qui poussent Adrienne à lier amitié avec elle, amitié composée de moments d'abandons (la solitude la pousse à se confier à la seule personne qui est avec elle) et de moments de reculs. S'apercevant de ce lien d'infériorité, Adrienne tente de reprendre contrôle en l'insultant, ce qui rabaisse l'image d'elle, et en se convainquant qu'elle aussi peut lui nuire :

- D'ailleurs, murmura-t-elle, en réponse à quelque chose qu'elle se disait intérieurement, elle sait bien que je la tiens. Après tout, il ne dépend que de moi que toute la ville ne la montre du doigt et qu'elle ne soit obligée de partir. Je n'aurais qu'à m'entretenir avec plusieurs personnes d'ici pour qu'en une semaine tout le monde fût au courant²³⁵².

²³⁵¹ Michel Dyé, « La peinture de la misère humaine dans *Adrienne Mesurat* », in *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 32.

²³⁵² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 463.

La jeune fille avait tenté également de se détacher de son père en le ridiculisant et en l'insultant mentalement, mais peine perdue : Adrienne reste sous le joug d'une femme aussi vulgaire que sans scrupules, même en étant consciente de son caractère malsain. C'est bien là ce qui précipite l'« ennuyé » dans l'erreur. Le personnage est incapable de faire quoi que ce soit pour se détacher de la voie qu'il s'est tracée ou des habitudes prises parce que cela forme un tout rassurant, correspondant à la continuelle protection qu'il recherche. De même a-t-il besoin de ressentir les chaînes qui amoindrissent sa liberté : la relation d'Adrienne avec Léontine est en ce sens probante. Comme l'écrit Jacques Petit, « il est du destin, et surtout du caractère de ces personnages, de dresser autour d'eux des barrières ; ainsi traduisent-ils la peur qu'ils ont d'eux-mêmes, leur effroi de vivre »²³⁵³. Telle est la raison pour laquelle les femmes gravitant autour du personnage sans défenses réussissent aussi bien à obtenir ce qu'elles désirent de lui, en entrant dans son vide affectif. Il faut voir en elles de véritables faunes²³⁵⁴, qui jouent sur la naïveté et l'ignorance des jeunes filles, et pire, sur leur solitude. En effet, elles ont un besoin désespéré de se confier à quelqu'un, de lui faire part de leurs maux, et elles ne trouvent comme confidentes que des femmes sans scrupules ni affection. D'ailleurs, nombreux sont les personnages regrettant de s'être laissés aller à une discussion intime avec ces inconnues : Adrienne ne supporte pas d'entendre Mme Legras prononcer le nom de Maurecourt, et Hedwige – face aux mystérieux sous-entendus d'Arlette et à son comportement léger et vulgaire – « méprisait cette femme tout à coup et elle se méprisait elle-même de s'être confiée à une inconnue »²³⁵⁵, car son aveu de solitude, « ces mots qui lui sortaient de la bouche avec effort lui parurent à elle-même extraordinaires : ce n'étaient pas là, en effet, ce qu'elle se proposait de dire à une femme qu'elle ne connaissait que depuis un quart d'heure »²³⁵⁶. C'est aussi le signe, chez ces personnages, d'une peur de la sexualité, où du moins de la sensualité que véhiculent ces femmes qui tachent leurs amours de leurs remarques pourtant pleines de bon sens. Adrienne et Hedwige, par exemple, vivent mal l'impossibilité d'un quelconque espoir de relation avec l'objet de leur amour. Dès que ces femmes viennent leur rappeler que le docteur est trop vieux ou que le jeune homme n'est pas fait pour elle, elles se referment dans leur coquille

²³⁵³ Jacques Petit, *Julien Green*, cité, p. 84. Obsédée par sa voisine, Adrienne ne parvient plus à s'en détacher. Plus elle tente de s'en éloigner, plus un lien malsain et inexplicable l'entraîne irrémédiablement vers une servitude qui supplante celle qui l'attachait à son père.

²³⁵⁴ C'est ainsi que se définit Mlle Bergère, frôlant « l'oreille puis le cou de la jeune fille » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 463).

²³⁵⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 351.

²³⁵⁶ *Ibid.*, p. 347.

et refusent d'entendre les mêmes conseils qu'elles étaient venues chercher. Car ces réflexions ne sont qu'un rappel de la fatalité à laquelle est soumise leur existence, et de l'impossibilité d'un futur différent du présent dans lequel elles sont engluées. Qui plus est, ces femmes sont toutes touchées par la naïveté des jeunes filles, et ressentent une attirance trouble pour leur pureté, ce qui ne fait qu'accentuer le ressentiment de ces dernières.

De plus, il est un autre personnage féminin qui joue sur l'ascendance qu'elle exerce sur ses proches : Mme Pauque. Le lecteur trouve en elle un plaisir sadique à effrayer les plus faibles d'entre eux, et à constater sa domination, plaisir que nombres de personnages ressentent et qui est une preuve de leur infériorité latente²³⁵⁷. Aussi, Mme Pauque fascine la jeune fille par son caractère mystérieux et le soin qu'elle lui procure, comblant son vide affectif :

Lorsqu'elle revint à elle, ses yeux rencontrèrent le visage immobile de Mme Pauque qui la considérait gravement. [...] Hedwige ne comprit pas tout de suite où elle se trouvait. [...] Le calme et le mystère de cette pénombre la réconfortaient ; elle aimait aussi la présence rassurante de cette femme qu'elle ne reconnaissait pas. Pendant quelques secondes, elle écouta la voix qui l'appelait avec douceur et elle se garda de répondre tout de suite, afin de prolonger l'instant merveilleux où elle ne souffrait pas [...].
« Mon enfant, dit la voix cajoleuse, essayez de dormir. [...] Cousine Hélène, demanda la jeune fille tout à coup, qui pourrait nous entendre ?
- Est-ce que je sais ? chuchota Mme Pauque dont les longues mains froides caressèrent furtivement les joues d'Hedwige. Vous êtes trop curieuse, mon enfant. »²³⁵⁸

L'extrait s'attarde sur la fascination exercée par la cousine d'Hedwige et son effet sur cette dernière, se laissant mater avec plaisir. En effet, il faut voir dans cette scène le mime de la scène du coucher, où la mère apaise son enfant après un chagrin : le parfum envoûtant du lilas, le calme de la chambre et l'attention de Mme Pauque sont autant d'éléments comblant le vide affectif de la jeune fille et lui donnant un instant la stabilité et l'amour qu'elle recherche. Pour Mme Pauque, c'est encore l'occasion d'exercer le rôle maternel qui lui donne pouvoir et ascendant sur la maisonnée. Mais plus qu'un simple

²³⁵⁷ Parmi eux, M. Mesurat, Mrs Fletcher, Gertrude et Gustave ou les trois tantes d'Élisabeth. Nous nous attarderons sur leur sadisme plus loin. De même pour Ulrique, véritable tyran avec ses proches, attitude qui lui permet « d'échapper à la monotonie de son existence, et au dégoût ; détestant son mari dont elle souhaite la mort, irritée par la vulgarité de son père et la passivité de sa mère, elle se sent étrangère ; cette tyrannie même ne la satisfait point, car elle n'a à soumettre que des êtres sans résistance... », analyse Jacques Petit (Jacques Petit, *Julien Green*, cité, p. 180). Cette tyrannie cache une tristesse et une inadaptation à l'existence. En effet, lorsqu'elle chante, le narrateur note : « Tout l'ennui de la vie passait dans cet harmonieux monologue, la longue plainte de l'âme qui n'aspire qu'à la mort et gémit dans son corps comme une emmurée » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 281). Sa froideur est un rempart, une enveloppe anesthésiante contre un quotidien qui ne la satisfait pas parce que bien trop médiocre. Elle n'a pas plus accès au bonheur que tous les personnages qui l'entourent, mais contrairement à eux, elle n'est pas résignée et cherche par son attitude à se libérer de son existence et d'une identité qui l'emmure.

²³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 232-233.

rôle, il semble que ses paroles et ses gestes ne soient pas sincères, tant ceux-ci semblent exagérés : « cajoleuse » ou son emploi de « mon enfant » donnent l'impression d'une opération de séduction destinée à s'assurer la reconnaissance d'Hedwige. De fait, le personnage paraît ne jamais être le siège d'aucune émotion. Jean le remarque : « impossible de savoir ce qui se passe derrière ce front lisse et calme ; rien, sans doute »²³⁵⁹, les serviteurs le lui reprochent, nourrissant une haine sévère à son égard, et même son apparence met en valeur son accointance avec la mort : elle est une « haute silhouette noire »²³⁶⁰, « pareille à une ombre »²³⁶¹, dont « les longues mains froides » indiquent le peu de chaleur à attendre d'elle. Et pourtant, « avec quelle gentillesse [...] elle parlait à Félicie... On eût dit qu'elle avait à cœur de se faire aimer tant elle mettait de douceur dans ses propos. Elle [...] ne grondait personne, ne demandait rien »²³⁶², note la couturière. De même, comprenant le désarroi et la tristesse d'Hedwige, elle décide de la prendre en main en lui proposant une sortie, et le narrateur note un changement de comportement : elle « se montr[e] plus attentive qu'à l'ordinaire avec Hedwige et beaucoup plus affable »²³⁶³, elle lui prend le coude « avec douceur »²³⁶⁴ et l'amène avec une délicatesse néanmoins pourvue de fermeté hors de sa chambre. Leur promenade est destinée à reconforter la jeune fille, en témoignent la « voix [...] suave »²³⁶⁵ que prend Mme Pauque et les précautions avec lesquelles elle s'adresse à Hedwige²³⁶⁶, mais aussi à lui éviter d'apprendre la vérité à propos de Jean, parce qu'il « faut que l'on veille sur [elle] »²³⁶⁷. La traitant comme une petite fille, ce que font toutes les femmes gravitant autour des jeunes filles, elle lui interdit l'accès à la vérité et confirme, sans le vouloir, l'idée fausse que s'est faite Hedwige à propos de Gaston. Croyant qu'il n'est qu'impuissant, elle ne comprend pas qu'il est en réalité homosexuel et donc qu'il n'y a plus lieu d'espérer. Par ses précautions, elle enfonce la jeune fille dans son ignorance et vers la fin qu'elle choisira. « Il faut agir ou mourir »²³⁶⁸, martèle-t-elle, et vu le silence dont elle est entourée, elle est condamnée à la deuxième solution. Mme Pauque mêle en

²³⁵⁹ *Ibid.*, p. 200.

²³⁶⁰ *Ibid.*, p. 233.

²³⁶¹ *Ibid.*

²³⁶² *Ibid.*, p. 210.

²³⁶³ *Ibid.*, p. 353.

²³⁶⁴ *Ibid.*

²³⁶⁵ *Ibid.*, p. 354.

²³⁶⁶ « la jeune fille gardait un silence que Mme Pauque eut la délicatesse de ne pas troubler » (*Ibid.*, p. 353) ou « Mme Pauque s'éclaircit la voix et dit avec une douceur étudiée... » (*Ibid.*, p. 357).

²³⁶⁷ *Ibid.*, p. 356.

²³⁶⁸ *Ibid.*, p. 378.

effet en elle le caractère doux de la mort pour les personnages greeniens²³⁶⁹, et celui, plus âpre, de l'existence, parce que ni elle ni les autres personnages ne sauront ni ne voudront comprendre Jean et reconforter Hedwige. Son attitude n'est qu'un piège lui permettant de se repaître du malheur d'autrui. Sous couvert de charité, le personnage ne s'intéresse à autrui que lorsqu'il est dans le malheur et tente ainsi de donner l'image d'une bonté toute chrétienne et désintéressée.

Aussi, les personnages sont bel et bien seuls, entourés d'êtres qui sous couverts d'affection ou de charité ne font que les convoiter²³⁷⁰ et exploiter leur situation. Si au début Mlle Perrotte, l'institutrice de Louise, semblait être la plus inoffensive des personnages, le narrateur introduit un doute dans l'esprit du narrateur. En effet, elle paraît vouloir protéger Louise de ses oncle et tantes et l'aimer profondément, sans arrière-pensée²³⁷¹, mais avant le départ de Louise, sa remarque prouve que son amour n'est pas si pur qu'il n'y paraît. « Je suis une mauvaise femme. [...] Vous ne pouvez pas savoir ce que cela veut dire : aimer. Vous ne savez pas. On souffre trop »²³⁷², s'exclame-elle. Devant la déclaration d'amour de Louise, un amour absolu, pur, Mlle Perrotte suffoque et essaye d'exprimer la répression de son amour. Le lecteur comprend que sous des dehors moraux elle cache un amour interdit pour la fillette. Mais contrairement aux autres personnages, elle n'est pas un danger pour cette dernière. La morale a trop d'importance pour elle, et la répression a pris le pas sur ses sentiments. Dans ce sens, en effet, comme elle le déclare elle-même, « aimer est atroce »²³⁷³. La situation est d'autant plus pathétique qu'elle met à mal l'existence possible de la moralité et de la pureté. Là est tout le drame de l'œuvre : même Louise est attirée par la sensualité, une sensualité qui découle du milieu dans lequel

²³⁶⁹ En effet, la mort a son attrait dont aucun des personnages ne parvient à résister.

²³⁷⁰ Pensons par exemple à la petite-fille de la nouvelle éponyme qui est contrainte d'ouvrir sa chambre, son intimité donc, à Rodolphe, un « ogre » prêt à engloutir le personnage de quatorze ans. Mme Nasse semble également sa complice : quelles sont donc les raisons qui la poussent à garder une jeune fille enfermée dans sa chambre ? Ces personnages, tous caractérisés par une gourmandise sexuelle à l'égard de l'enfant, profitent de leur innocence du mal qui en fait des proies parfaites parce que vulnérables.

²³⁷¹ « « Mon adorée ! » s'écria-t-elle soudain à genoux. Et elle couvrit de baisers ces joues froides. Sa bouche aux lèvres minces que jamais une bouche n'avait touchées allait avec une sorte de gloutonnerie du haut en bas de ce visage qui ne se défendait pas et dont la chair sans vie la terrifiait sans ralentir ses élans. Jamais encore une telle circonstance ne s'était offerte à cette petite personne déshéritée, à son cœur éclatant d'amour et d'un bonheur mêlé d'épouvante... » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 397). Malgré tout l'amour pur qu'elle peut lui manifester, elle profite d'un moment d'évanouissement de l'enfant pour lui voler des étreintes que la fillette refuse à tous. Cette manifestation d'affection sans limite met à mal l'image saine de l'institutrice, parce qu'elle est ambiguë dans ses gestes. Si elle est censée lui donner une bonne éducation – rôle qu'elle assume très mal puisque son élève « ne comprenait rien » (*Ibid.*, p. 364) – elle ne fait que se contenter de la présence de la petite fille, profitant d'une « sourde sympathie » (*Ibid.*) entre elles. Toutefois, il faut dire que l'enfant ne se comporte pas avec elle comme avec Gertrude, et accorde sa confiance à l'institutrice, dont elle devine la bonté et la frustration.

²³⁷² *Ibid.*, p. 402.

²³⁷³ *Ibid.*, p. 404.

elle baigne, et elle a – sans le vouloir – corrompu mêmes les plus purs de ses proches. Marthe Réau est ainsi le pendant de Mlle Perrotte : toutes les deux luttent dans un conflit entre pureté et désir, et parviennent à faire taire leurs pulsions, ou du moins à en amoindrir l'expression. Mais si l'institutrice n'en retire qu'une vie frustrée, parvenant à rester irréprochable, Marthe Réau, elle, tente de faire vaincre la foi exacerbée qui la caractérise. Louise l'entend en effet prier afin de « résister à la tentation de corrompre l'enfant »²³⁷⁴ et vaincre les pulsions lesbiennes et pédophiles qui règnent dans ce mauvais lieu. Son intégrité²³⁷⁵ la précipite néanmoins à sa perte et à celle de l'enfant : la question directe de la directrice, « saurez-vous résister ? »²³⁷⁶ montre que cette dernière comprend l'attrait pour l'enfant, pour l'avoir elle-même sûrement ressenti avec Marthe Réau, et qu'elle connaît bien la faiblesse de Marthe, même si cette dernière « redout[e] cette tendresse qui pourrait devenir trop passionnée »²³⁷⁷. Marthe ne peut que succomber à son attrait, ayant en retour l'amour de Louise. Dès le début, la fillette lui manifeste une confiance aveugle : « Par un geste qui ne lui était pas habituel, elle glissa une main timide dans la main de Marthe Réau qui la lui serra doucement »²³⁷⁸, dont Marthe profite. Sous couverts de « veiller sur [sa] tranquillité »²³⁷⁹, elle lui attribue la chambre voisine de la sienne qui a toute la beauté de la corruption et « dont le charme agit immédiatement sur la fillette »²³⁸⁰, signe du caractère mystérieux, irrésistible, fascinant mais aussi pernicieux de Chanteleu. Personne ne résiste à l'appel de la chair, comme le déclare la directrice à propos de Gustave, « ses penchants sont les nôtres »²³⁸¹. Comme l'écrit Julien Green dans son

²³⁷⁴ Kathryn Wildgen, *Julien Green : the great themes*, cité, p. 26. « Cela me fait trop de mal de la voir... Elle ne sait pas et je suis trop faible. Ayez pitié d'elle et de moi... » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 465). Ironiquement, c'est sa prière qui provoque le départ de Louise, cette dernière pensant ne plus avoir l'amour de Marthe.

²³⁷⁵ « Je vous jure que pour rien au monde je ne toucherais cette enfant », affirme-t-elle à la directrice (*Ibid.*, p. 449). Constatant le monde sans espoir face aux attraites pédophiles qui règnent dans ce mauvais lieu et l'inutilité d'une foi qu'elle veut inébranlable, Marthe Réau décide de partir, elle aussi. Si Louise – en s'évanouissant dans la nature – échappe ainsi à la perversité ambiante, Marthe Réau choisit elle aussi – si elle part effectivement pour le couvent – le règne de l'invisible. Son départ est un aveu de faiblesse : la possession exclusive de la fillette lui étant désormais impossible, alors qu'elle oscillait sans cesse entre sa foi et son amour brûlant, « tout à fait malgré [elle] » (*Ibid.*, p. 462) pour Louise, elle s'engage dans la voie de la renonciation, un peu comme Gustave en se suicidant.

²³⁷⁶ *Ibid.*, p. 434.

²³⁷⁷ Yvonne Servais, *Julien Green. Violence, détresse et apaisement*, cité, p. 158.

²³⁷⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 421. D'autres témoignages de confiance et d'affection sont à noter : « Louise la regarda gravement. « Je sais déjà qui je préfère », fit-elle à mi-voix. Mlle Réau détourna les yeux » (*Ibid.*, p. 429).

²³⁷⁹ *Ibid.*, p. 427.

²³⁸⁰ *Ibid.*, p. 428.

²³⁸¹ *Ibid.*, p. 435. Chanteleu est en effet un lieu pervers : tous sont dominés par leurs instincts, comme le remarquent Marthe et la directrice. « Où est Louise ? – À cette heure-ci, en classe d'anglais. – Avec Miss Throckmorton. Hum ! Il vaudrait mieux qu'elle prenne l'allemand. – Vous trouvez Fräulein Schlienger plus maîtresse de ses instincts ? – Je n'ai pas à dire ce que je pense de ces deux personnes ni de toutes nos petites

Journal, « Je voulais raconter l'histoire de l'innocence traversant l'enfer ou, si l'on veut, ce monde »²³⁸² : l'innocence n'est pas de ce monde, ou du moins, est une proie pervertie qui ne peut longtemps résister à la corruption. Telle est l'image du monde contaminé par l'ennui. En effet, les personnages ennuyés sont tous à la recherche du bonheur, d'un idéal qui les permette de supporter la basse matérialité d'une existence condamnée à un éternel présent monotone, à une morne indifférence que provoque la médiocrité de leur existence. Les adolescentes qu'ils côtoient et désirent sont le moyen pour eux de s'extraire de cette existence enlisante et désenchantée, parce qu'ils courent sans cesse derrière une possession impossible qui leur donne un instant la sensation de retirer un but de leur vie. Car c'est bien ce qui leur manque : un but réalisable, qui est le signe d'une anesthésie de leurs désirs. Promenant un regard désillusionné sur l'existence dont ils sont pleinement responsables – tout aussi minable soit-elle – ces personnages féminins n'ont plus aucune jouissance possible, d'où leur attirance pour ces fillettes ou ces jeunes-filles encore relativement épargnées par leur vie. Sur elles, elles projettent toute l'ardeur d'un désir d'autant plus fort qu'il n'a eu aucune toile sur laquelle se déverser, pensant ainsi rassasier leur faim de bonheur et d'amour. Quoi qu'il en soit, leur aspiration à la jouissance, à l'amour, est ce vers quoi tendent tous les personnages ennuyés, même les jeunes filles de notre corpus. Élevées dans un terrible manque d'amour et d'affection, qui a accru leur solitude, elles projettent sur la première personne qui s'intéresse tant soit peu à elles tout le manque d'amour dont elles sont pourvues.

Toutefois, dans ce mauvais lieu généralisé dans lequel évoluent les jeunes personnages, le destin met sur leur route des hommes qui s'illustrent par leur bienveillance à l'égard de l'orphelin.

c) Quelques hommes maternels :

De fait, alors que la plupart des personnages féminins du corpus sont dénuées de toute caractéristique maternelle, certains hommes apparaissent bien plus sensibles à la détresse du personnage et donc plus aptes à leur accorder l'affection dont il manque. Ces hommes sont, pour la plupart, des « ennuyés » sensitifs tels que les décrit Émile Tardieu.

à figures d'anges. Et puis que voulez-vous qu'on y fasse ? Qu'on les ligote dans leur lit et qu'on les enferme ? » (*Ibid.*, p. 436). Le lecteur a l'image, de par ce lieu perverti, d'adultes ennuyés à la recherche à tout prix d'une jouissance quelconque, d'un idéal perdu – la pureté – qui les arrache de la morne quotidienneté de leur vie et du dégoût qu'elle leur inspire par sa médiocrité.

²³⁸² Julien Green, *Journal, La Terre est si belle* (1976-1978), [1982], in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 293-523, p. 435.

Ayant pour « marque propre la prédominance exclusive de la sensibilité »²³⁸³, ce sont des faibles, tirant de leur ennui leur « délicatesse qui [les] condamne à de rapides épuisements ; il advient qu'il[s] [sont] peu apte[s] à l'effort et que la lutte [les] rebute »²³⁸⁴. Conscients de leur faiblesse, ces êtres ennuyés sont pris d'une lassitude extrême en constatant l'hostilité du monde et de ses semblables, et sont dotés d'une imagination qui prend le pas sur l'action. Telle est la cause de leur difficile mise en pratique, leur imagination « étendant sur le monde le voile noir de [leur] découragement »²³⁸⁵. Aussi, le docteur Maurecourt est de ces « ennuyés » sensitifs, dotés d'une sensibilité et d'un instinct²³⁸⁶ qui lui fait comprendre aisément le mal-être d'Adrienne. Il exerce ainsi une fascination irrésistible sur la jeune fille, qui voit en lui la figure du sauveur, celui qui saura l'arracher des griffes de sa famille, mais aussi celui qui lui procurera une douceur²³⁸⁷ toute maternelle, celle qu'elle recherche inconsciemment chez autrui. Elle se dirige tout naturellement vers une personne mature, qui puisse lui offrir la protection à laquelle elle aspire. D'ailleurs, elle en vient à rêver d'une fusion affective avec le docteur : « Un brusque désir lui vint d'être comme lui, de lui ressembler en tout »²³⁸⁸. Repoussant tout ce qui a trait à son père, Adrienne nie par là même son identité pour fusionner, dans un besoin d'identification indéniable, avec celui qui lui offrira tout l'amour qu'elle demande. Vouloir prendre corps en la mère confirme chez elle

²³⁸³ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 215.

²³⁸⁴ *Ibid.*, p. 216.

²³⁸⁵ *Ibid.*

²³⁸⁶ Il a certaines caractéristiques féminines. Nous avons évoqué son métier, mais aussi sa démarche, sa faible complexion, et enfin, son intuition, dont Julien Green dit qu'elle est une fabuleuse caractéristique féminine : « J'aime les femmes, et je dois dire, en toute modestie, qu'elles me le rendent bien. Nous les hommes, nous avons la raison ; elles, l'intuition. Elles comprennent des choses qui nous dépassent souvent, et elles les comprennent sans juger, avec l'instinct de l'amour. » (Julien Green, « Les Légendes vivantes », entretien avec Franz-Olivier Giesbert, cité, p. 1308). Tel est le cas du docteur Maurecourt. Il est doté d'une fine compréhension de la jeune-fille, et – connaissant son secret – se refuse de la juger. Au contraire, il cherche par tous les moyens à la soulager, dans une optique médicale et chrétienne.

²³⁸⁷ « Si j'avais su que votre état de santé n'était pas bon, je serais venu plus tôt, fit-il doucement » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 488) ; « « C'est pour vous aider que je les pose, mademoiselle », reprit-il sur le même ton de douceur » (*Ibid.*). Après avoir éliminé l'obstacle qu'est le père, Adrienne se tourne vers le docteur, toute entière à la recherche de son affection, d'un amour tout maternel qui comble l'évident vide affectif que lui a laissé son éducation.

²³⁸⁸ *Ibid.*, p. 489. Son désir rappelle le chapitre « L'Identification » de *Psychologie collective et analyse du moi* : « Le petit garçon manifeste un grand intérêt pour son père ; il voudrait devenir et être ce qu'il est, le remplacer à tous égards » (Sigmund Freud, « L'Identification » in *Psychologie collective et analyse du moi*, cité in René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Pluriel / Grasset, 1972, 534 pages, p. 250). Le même processus est à remarquer du point de vue féminin : la fille en vient à désirer la mère, à fusionner avec elle en la considérant comme un modèle et anéantir le père. Par ailleurs, en anéantissant le père, Adrienne cherche – dans une révolte contre sa propre identité qu'elle doit à son père – à reconquérir une autonomie sans cesse niée et ainsi à endosser une nouvelle identité. En cherchant à fusionner avec le docteur, Adrienne démontre qu'elle ne peut s'engendrer toute seule, et donc que l'autonomie lui est tout bonnement impossible parce qu'elle a besoin de sa dépendance, signe d'une identité familiale qu'elle a désormais endossée bien malgré elle.

la quête de l'objet originel perdu : Adrienne écarte son père et divinise sa mère, pensant, en l'incorporant, annihiler toute séparation. L'objet de son désir étant inaccessible, lui étant nié puisque disparu, elle projette sur le docteur toute sa libido, d'autant plus que le docteur est bien une figure dont la fonction est maternelle. Le choix d'Adrienne se porte sans cesse à des objets d'amour rassemblant de telles caractéristiques, dans une « inguérissable nostalgie d'un eden perdu – par lequel la mélancolie marque au fer rouge la vie amoureuse, en l'obligeant à un choix d'objet toujours identique, qui enfante, immanquablement, la déception »²³⁸⁹. Mme Legras ou le docteur Maurecourt sont autant d'objets décevant Adrienne dès le moment où ils la mettent face à un refus – qu'il soit volontaire, comme celui du docteur, ou involontaire, par la découverte de l'identité de Léontine. La jeune fille cherche en ces personnages l'identité maternelle qui lui a fait défaut, et ces personnages répondent à son attente. Dans une séquence du film, le spectateur voit le docteur sortir de chez Adrienne, après une scène où il pousse cette dernière à confesser le parricide : il se fait le guide d'Adrienne, l'emmenant à se confronter à la chambre de son père, un guide censé l'aider sur le chemin de la confession. Revêtant l'apparence du prêtre qui absout et qui se caractérise par une grande compréhension – en témoigne sa mise, tout de noir vêtu – le médecin va rendre plus facile l'aveu d'Adrienne en la poussant à dire la vérité avec le plus de douceur possible, mais aussi avec un ton ferme, ce qui est une vraie démarche psychologique. En mettant Adrienne en contact direct avec son crime, c'est-à-dire en la « forçant » à avouer et en la faisant entrer dans la chambre de son père, il l'aide à se débarrasser du fardeau qu'elle traîne derrière elle. Aussi devine-t-il sa mélancolie, son mal-être, sa nervosité, son propre empoisonnement mais aussi sa douleur. Ainsi, c'est une libération intérieure que vise le docteur. Symboliquement il l'emmène en haut, dans la chambre d'Antoine, alors qu'en bas c'est l'endroit du spleen. Il est donc la clef que la jeune fille doit utiliser pour se laver de ses péchés. Sortant de chez Adrienne, il croise Mme Legras – dans le film – et ce « chassé croisé » met en évidence le caractère antinomique des personnages : le bon sauveur, sacerdoce moderne, agité de bonnes intentions ; laissant la place à une prédatrice qui fond sur sa proie sans états d'âme. Elle aussi finira par l'abandonner, rouvrant la blessure originelle d'Adrienne et la mettant face à sa solitude inexorable. Sa perte ne peut se combler, malgré toutes ses tentatives d'en trouver un remplacement. On comprend

²³⁸⁹ Eleonora Sparvoli, « Syndrome mélancolique et dérèglement moral chez les amoureux proustiens », in *Cahiers de littérature française, Morales de Proust*, Bergame, L'Harmattan, 2010, 231 pages, p. 154.

d'autant plus que la jeune fille plonge peu à peu dans une folie qui l'éloigne de toute réalité et de son identité, puisque c'est précisément son identité qui lui est douloureuse.

Si le destin d'Adrienne est d'être sans cesse abandonnée par l'objet de son amour, ce même destin offre un instant à Élisabeth la douce sensation d'un foyer familial réconfortant. En effet, sa rencontre avec M. Lerat paraît tout à fait fortuite, et pourtant – comme nous l'avons analysé en mettant en relief la dimension labyrinthique de la ville – il semble bien que M. Lerat soit amené tout droit à la fillette, malgré toute son indifférence pour le sort d'autrui. De fait, il paraît le moins apte à mener une vie de famille. Tout entier préoccupé par son bien-être personnel, il a pour lui une méfiance quasi paranoïaque pour autrui – en témoignent les raisons de prudence extrême pour lesquelles il choisit de parcourir la ville au lieu de se lier avec le patron d'un café²³⁹⁰ et son attitude avec la fillette. Son esprit rationnel, peu porté à l'imagination et à la compassion en fait une autre figure de froide indifférence telle par exemple Antoine Mesurat ou les trois tantes d'Élisabeth. Et pourtant, contrairement à ces derniers, aucune intention de nuire ne justifie son indifférence, et la fillette trouve chez lui un court instant un peu de réconfort et le refuge auquel elle aspire, même si l'épouse de M. Lerat ne paraît pas – mais ce n'est qu'une apparence – disposée à accueillir la nouvelle lubie de son époux avec bienveillance. M. Lerat est bien aux antipodes du *pater familias* que nous avons rencontré précédemment, et agit comme une mère. Dès les larmes feintes de la petite Élisabeth, qui a compris tout le pouvoir de persuasion qu'elle détenait avec cet homme, il est « transformé en grand-père »²³⁹¹ et profondément touché par cette fillette qui ébranle ses convictions. « Il pardonnait à Élisabeth de ne pas savoir qui était Corneille et il le lui pardonnait de telle sorte qu'il aurait voulu l'embrasser, tant il la trouvait gentille avec sa toque d'astrakan et cette façon de joindre les mains comme à l'intérieur d'un manchon qui n'existait pas »²³⁹². « Que dirait sa femme ? »²³⁹³, pense-t-il, sentant qu'il allait fléchir. Sa réflexion indique un renversement des valeurs masculines / féminines : son épouse détient

²³⁹⁰ « Sans doute le Café de la Gare demeurait ouvert et M. Lerat aurait pu, en buvant un grog, causer avec le patron, mais il n'aimait guère à se lier avec des inconnus lorsqu'il avait sur lui des sommes importantes, même si son portefeuille se trouvait au fond d'une poche secrète, pratiquée dans la doublure de sa redingote et fermée par deux boutons que Mme Lerat disait inviolables » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 443).

²³⁹¹ *Ibid.*, p. 446. La fillette « pressent que derrière l'attitude bourru et les propos moralisateurs de M. Lerat, se cache un cœur sensible et affectueux qui peut lui venir en aide, aussi la petite fille s'accroche-t-elle désespérément à l'économe sans crainte et sans pudeur quand, après la mort de sa mère, elle se trouve privée de toute protection », analyse Michèle Raclot (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 736). M. Lerat se fait donc figure de substitution à la mère perdue, et évolue, avec son épouse, vers des valeurs plus humaines, plus altruistes grâce à la bienveillance et au véritable amour qu'ils manifestent envers l'enfant.

²³⁹² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 451.

²³⁹³ *Ibid.*, p. 447.

le pouvoir dans leur couple – par son attitude bougonne – et M. Lerat ne peut que s’y soumettre. Cela se note en outre par sa posture face à Mme Lerat : « L’économe s’arrêta en la voyant, puis se fit le plus gros, le plus large d’épaules que cela lui fut possible... »²³⁹⁴ : le pouvoir d’homme de M. Lerat n’est pas acquis mais sans cesse à reconquérir. Le lecteur comprend d’autant plus ses hésitations, ses doutes, parce que son geste n’est pas celui auquel l’être ennuyé est coutumier : rares sont les folies qu’il s’accorde, la routine lui important bien plus puisqu’elle répond à son besoin d’ordre et de tranquillité. « Je commets peut-être une faute, dit alors l’économe, une faute énorme, une folie, mais entrez, mon enfant, je ne vous laisserai pas mourir de froid même pour venger l’instruction primaire »²³⁹⁵. Et de même avant de rentrer chez lui et affronter son épouse : « Mon enfant, l’homme que tu as devant toi est un vieil imbécile. [...] Il est en train de commettre une bêtise... énorme »²³⁹⁶. La conscience de sa folie est tellement forte qu’il en vient à éprouver une culpabilité injustifiée devant son épouse :

Il bredouilla plusieurs phrases que sa femme écouta d’un air froid, puis, prenant courage, il commença le récit de sa rencontre avec l’enfant [...], mais il parlait sans conviction, car il lui semblait impossible qu’on le crût, et plus il allait, plus il trouvait déraisonnable sa propre conduite. Peut-être se fût-il défendu mieux si Edmée l’eût interrompu, mais elle prêtait l’oreille à ses paroles dans un silence épouvantable et il eut enfin si mauvaise conscience qu’il pensa deviner un bizarre et ridicule soupçon dans le regard de sa femme²³⁹⁷.

Les caractéristiques féminines attendues – compassion devant l’enfant, douceur et besoin de mater – sont absentes chez Edmée dont le narrateur souligne l’indifférence (« air froid », « silence épouvantable ») qui met en relief ces mêmes caractéristiques chez son mari. Celui-ci se trouve en position d’infériorité devant une épouse juge, comme l’indique le champ lexical de la justice : « conviction », « déraisonnable », « défendu » ou « soupçon ». Et d’ailleurs, lui-même se juge coupable et non plus victime du sort. Il en retire une culpabilité d’autant plus accrue qu’elle est injustifiée et provoquée par le comportement de son épouse et sa propre raison, sa propre idée du devoir. L’épouse devient alors une figure de la justice²³⁹⁸, dont la fonction est de punir ce qui sort de

²³⁹⁴ *Ibid.*, p. 452.

²³⁹⁵ *Ibid.*, p. 451.

²³⁹⁶ *Ibid.*, p. 452.

²³⁹⁷ *Ibid.*, p. 453.

²³⁹⁸ C’est en effet elle qui éduque ses petites filles, qui leur dicte les codes de bonne conduite, tandis que M. Lerat est associé pour Berthe et Hélène au jeu et aux mouvements d’affection : « De temps en temps, elle prononçait à mi-voix les noms de ses filles, confisquait un rond de serviette, allongeait une tape, et par un jeu de physionomie qui consistait à élever les sourcils en remuant les lèvres, ordonnait à ses enfants de faire ce qu’elle n’avait jamais pu obtenir d’elle-même, c’est-à-dire de se tenir tranquille », (*Ibid.*, p. 465) contraste

l'ordinaire et donc ce qui va à l'encontre du droit. Et n'était-ce pas là la fonction du *pater familias* ? Cela laisserait entendre, comme nous le pensions, que M. Lerat est privé de sa virilité par son épouse et assume dans son foyer une fonction purement maternelle.

Six ans plus tard, le lecteur retrouve une adolescente de seize ans toujours portée à la rêverie, dans un milieu qui semble propice au désinvestissement de la réalité. De fait, Élisabeth semble, comme les autres personnages ennuyés, appeler comme repousser sa solitude qui – comme l'écrit Norbert Jonard – « résulte en effet de ce processus de désinvestissement qui conduit le moi à se séparer des autres. Il y a rupture du sujet avec les personnes et les objets de son environnement »²³⁹⁹. Il y a chez elle une profonde inadaptation à un monde qui ne correspond pas à son besoin de transcendance et qui l'éloigne peu à peu d'autrui. L'enfant paraît alors destinée à la solitude et à l'abandon. Elle est condamnée à suivre sans cesse l'image de la parenté, mais ne parvient jamais totalement à connaître une vraie vie de famille. C'est en tout cas ce que semble indiquer les deux scènes parallèles où Élisabeth marche derrière l'adulte, en quête d'un refuge pour la nuit :

Élisabeth la suivait de son mieux, les yeux fixés sur les énormes pieds chaussés de noir que sa tante posait bruyamment à terre ; ou bien, levant la tête, la petite fille voyait un large dos carré qui oscillait de droite à gauche dans le ciel. [...] Les jambes d'Élisabeth étaient beaucoup trop courtes pour lui permettre d'avancer aussi vite que Rose et elle n'entendait pas ce que lui disait celle-ci ; aussi courait-elle de temps en temps pour la rattraper, mais soit que cette grande femme l'intimidât, soit que par une sorte de délicatesse elle ne voulût pas lui laisser découvrir que la plupart du temps elle parlait aux nuages, l'enfant courait sur la pointe des pieds²⁴⁰⁰.

La fillette, arrachée du cocon familial par le suicide de sa mère, fait l'expérience du déracinement et de la solitude qui seront siennes jusqu'à la dernière partie du roman. Le regard de la fillette, voyant soit les pieds de sa tante soit son énorme dos, contribue à déshumaniser cette femme sans cœur, en considérant sa tante comme des membres dénués de toute vie. Le passage mêle mouvements ascendants et descendants : le regard sur les pieds, puis sur le dos semblant flotter dans le ciel et de même le dialogue de la tante « aux nuages », qui indique que la communication entre les deux personnages est tout bonnement impossible. Par ailleurs, le lecteur a l'image du fardeau que représente sans

ainsi avec les caresses affectueuses du père à ses filles : « M. Lerat [...] reçut une de ses filles sur chaque genou et promena sa barbe sur leur visage... » (*Ibid.*, p. 455). Mme Lerat est donc la gardienne de l'ordre, comme en atteste la gêne de M. Lerat face à son rôle théorique de père autoritaire. Devant la colère jalouse de sa fille Berthe, qui constate que son père ne veut admettre qu'Élisabeth louche, il regarde « sa fille d'un air désespéré » (*Ibid.*, p. 469) puis quitte la pièce.

²³⁹⁹ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 17.

²⁴⁰⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 415.

cesse la fillette pour ces adultes incapable de compassion. Espérant qu'elle ne parvienne pas à le suivre, M. Lerat agit de la même manière :

Il souffla d'un air méprisant et se mit en route sans se retourner, dans l'espoir inavoué que, par un de ces hasards prodigieux qu'on appelle la veine, Élisabeth oublierait de le suivre. Cependant, elle marchait exactement dans son ombre, les pieds sur la ligne des fortes épaules qu'un mouvement de colère soulevait de temps en temps et le bruit de leurs pas se confondait si bien que M. Lerat pouvait se croire seul²⁴⁰¹.

Peu compatissant de prime abord, le personnage va néanmoins être de ceux qui s'améliorent au contact de l'enfance. En effet, il est le seul personnage qui prend la fillette par la main, sa tante Rose lui refusant tout bonnement tout geste d'affection²⁴⁰². M. Lerat, au contraire, lui accorde tacitement sa protection et son affection. Après la mort de son protecteur, et en route vers Fontfroide avec Agnel, elle se souvient de « cette nuit de décembre où elle avait glissé sa main endolorie par le froid dans la grosse patte tiède de M. Lerat. »²⁴⁰³. Pour elle, ce dernier incarne l'image du père, protecteur, bon et doux, qui lui a offert un foyer et une vie familiale, la considérant comme sa fille, sans injustice avec ses deux propres filles. Au froid, à la solitude et à l'indifférence, il oppose « une bonne chaleur »²⁴⁰⁴, « le bruit réconfortant d'un feu de bûches »²⁴⁰⁵, et une tendre affection qui contraste avec la jalousie humiliante de Berthe et Hélène. C'est bien la perspective du départ de sa protégée qui va tuer ce personnage bienveillant.

Ainsi, ces hommes bons, rares dans l'œuvre greenienne, offrent un instant aux personnages l'impression qu'ils ne sont pas voués à l'indifférence collective. Si pour la plupart des parents adoptifs leur rôle est un poids, qu'ils inversent en une occasion de flatter leur égo, de projeter toutes leurs pulsions sensuelles sur l'enfant et d'en espérer une rapide possession, d'autres en revanche parviennent à saisir l'occasion de passer du repli sur soi bien connu de l'être ennuyé, de l'égoïsme appauvrissant à une réelle bienveillance envers l'enfant. L'ennui découlerait ainsi tant du milieu familial que du personnage. Rarement cocon protecteur, la famille est bien souvent, comme le note Te-Yu Lin, « synonyme de prison [...] parce qu'elle est le lieu par excellence où se produit

²⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 448.

²⁴⁰² Elle « rejoignit sa tante dont elle essaya de prendre la main. Ce mouvement subit d'affection correspondait à un immense désespoir, mais ne fut pas compris. « Je me demande vraiment si tu n'es pas folle de me saisir le bras maintenant, s'écria Rose. » » (*Ibid.*, p. 416).

²⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 489-790. C'est l'occasion pour elle de se souvenir de « l'ours affectueux et bon qui l'avait ramenée chez lui lorsqu'elle était petite » (*Ibid.*, p. 489-490), la différence entre les deux hommes indiquant que le refuge stable qu'était sa famille adoptive n'est plus possible.

²⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 454.

²⁴⁰⁵ *Ibid.*

l'osmose »²⁴⁰⁶. Il ne faut pas voir dans cette osmose un quelconque aspect positif. Au contraire, l'osmose est intégration, englobissement, assimilation violente et forcenée : au lieu de laisser l'individualité se développer pleinement, l'éducation est aliénante parce qu'elle ne fait aucune place à l'identité différente du personnage, qui ne peut ainsi construire son propre Moi qu'en adoptant celui d'autrui.

3 – Leur manière d'éduquer :

L'étymologie du mot « éducation », de la racine latine « dux, ducis », le « guide », le « chef » suggère que l'éducation consiste à favoriser le développement intellectuel de l'enfant ainsi qu'à lui prodiguer certaines règles de conduite, mais met aussi et surtout accent sur le « chef ». En effet, telle est l'éducation chez les familles greeniennes. Les parents se font tout puissants, aveugles et sourds aux besoins de leurs enfants, parce que ceux-ci ne correspondent pas à leur bien-être et les forceraient à abandonner toute une série d'habitudes érigées en rites. Cette éducation restrictive ne peut que confiner l'enfant dans une existence dépourvue de liberté, d'épanouissement, et donc le contraindre à adopter une vie faisant la part belle à l'ennui.

a) Un frein à l'épanouissement personnel :

En pleine adolescence²⁴⁰⁷, Emily doit pourtant faire face à une mère omnipotente – du moins au début de l'intrigue – qui met un frein à ses besoins émancipatifs. Le personnage étouffe à l'intérieur d'une identité et d'une existence qui ne lui correspondent plus et ne parvient à construire son identité d'adulte que dans la confrontation avec sa mère. Le lecteur a l'impression, en lisant toutes ces scènes de disputes, que c'est en s'opposant sans cesse de Mrs Fletcher qu'Emily réussit peu à peu à s'émanciper. À vingt ans, la pression familiale est censée être moindre car le personnage se forge une identité adulte. Période de la révolte, la jeunesse des personnages les aide à se construire une identité grâce à la « déidéalisat[i]on »²⁴⁰⁸ des parents. Les personnages sont encore traités comme des enfants malgré leur maturité, parce que leurs parents, qu'ils soient proches ou pas, veulent exercer tout leur pouvoir sur eux et les considèrent par là même comme leurs

²⁴⁰⁶ Te-Yu Lin, *Julien Green à la lumière de René Girard*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2008, 416 pages, p. 338.

²⁴⁰⁷ Emily a quinze ans au début de l'intrigue.

²⁴⁰⁸ Terme utilisé par Peter Blos, *The Adolescent Passage : Developmental Issues*, New York, International University Press, 1979, cité in Paul Chartier, *Psychologie de l'adolescence*, Chicoutimi, Gaëtan Morin éditeur, 1982, p. 14.

objets. La famille se referme sur l'adolescent, refusant de le laisser au monde et faisant d'elle-même le foyer de tous les conflits. Toutes les générations s'opposent ainsi à leurs parents, en est une illustration particulièrement probante la famille des Fletcher / Elliot. Si Emily s'oppose avec une violence particulièrement efficace mais aussi beaucoup d'insolence face à l'avarice de sa mère, n'oublions pas que Kate Fletcher souhaitait elle aussi rompre avec sa propre mère, dans un milieu permettant lui aussi une symbiose « forcée » avec la mère, n'étant fait aucune référence à la figure paternelle. Il importe donc, à ces adultes en devenir, de se révolter et de nier tout ce qui caractérise l'adulte pour construire une identité qui lui est propre. Élevée dans le souci indispensable de l'économie, à cause d'une situation financière rendue désastreuse par la guerre de Sécession, Kate mène, au cours de son enfance et de son adolescence, « une existence de bégue »²⁴⁰⁹ qui annihile toute pulsion de vie chez elle : « lorsqu'elle fit la connaissance de Stephen Fletcher, c'était une grosse fille sans gaieté et sans espoir, que rien ne paraissait toucher et qui n'attendait rien du monde, ni d'elle-même »²⁴¹⁰. Aucun épanouissement ne semble atteint par la jeune fille, qui parvient, une fois mère, par une éducation avare en amour, à façonner sa fille de la même manière : « toute marque de tendresse lui étant refusée, elle devint solitaire et renfermée en elle-même »²⁴¹¹. Maîtresse de Mont-Cinère, elle se laisse aller à des dépenses que son éducation ne permettait pas, « elle prit en horreur jusqu'au nom d'économie et voulut jouir de sa fortune »²⁴¹², mais là encore le personnage ne peut aller contre sa nature profonde. Le voilà façonné, incapable de cacher ce qui forme une identité par mimétisme. « C'est ainsi qu'elle ne pouvait se défaire de sa première éducation qui l'emportait sur les circonstances de sa vie présente et la dominait au sein même de la prospérité »²⁴¹³. « Les principes d'économies que sa mère lui avaient inculqués »²⁴¹⁴ reprennent le pas, indiquant que le personnage ne dispose d'aucune échappatoire pour contrer l'identité qui lui a été attribuée. Il est voué à l'identité familiale, et quoi qu'elle en pense, Emily aussi est aussi avare que les siens : l'instinct de propriété et d'accumulation ne fait que cacher une rivalité mimétique. Comme l'analyse Te-Yu Lin, « l'imitation est la matrice souveraine qui sous-tend tout comportement et tout apprentissage humains. Le désir porté sur les objets que possède l'autre, convoités justement parce qu'ils sont désignés comme désirables par celui-ci, donne lieu à une

²⁴⁰⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 81.

²⁴¹⁰ *Ibid.*

²⁴¹¹ *Ibid.*, p. 85.

²⁴¹² *Ibid.*, p. 81.

²⁴¹³ *Ibid.*, p. 82.

²⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

rivalité véhémente entre les deux individus »²⁴¹⁵. De là, l'éducation semble avoir annihilé toute subjectivité chez les deux personnages. Elles sont prises par le besoin quasi maladif de posséder, d'avoir plutôt que d'être, qui a fait d'elles de simples miroirs l'une de l'autre. Aussi, comme l'écrit Florence Desprez, « Emily reproche vivement tout ceci à sa mère, mais, en réalité, elle agit de la même façon. Elle-même n'est menée que par son propre égoïsme, son désir de possession sans se soucier du mal qu'elle peut faire autour d'elle »²⁴¹⁶.

De même pour Adrienne Mesurat. Le personnage n'a connu qu'une éducation restrictive, faisant la part belle aux désirs des adultes au lieu d'accompagner l'enfant et lui prodiguer soin et amour : « Élevée par un père qui ne vivait que pour ses aises et une sœur qui ne pensait qu'à sa maladie, elle s'était endurcie assez rapidement »²⁴¹⁷. L'enfant n'est clairement pas au centre des préoccupations de ses proches, et acquiert peu à peu un caractère morne, peu commun à son âge : « Devant les sourcils froncés de Germaine, elle avait appris à ne pas rire souvent et à parler peu, et elle grandit dans l'appréhension de déplaire au vieux Mesurat qui, lui, ne tolérait ni les larmes ni la bouderie »²⁴¹⁸. Deux besoins apparaissent chez la jeune Adrienne : le besoin d'existence, qui se définit comme un besoin d'être reconnu en tant que personne, ainsi que le besoin de valorisation. Ce dernier besoin se traduit par son désir de présenter une image d'elle valorisée, face au père Mesurat. Mais, devant l'indifférence de son père et sa sœur, l'enfant développe un sentiment « d'inconsistance identitaire »²⁴¹⁹ alors même qu'en grandissant l'enfant est dans une quête de reconnaissance de sa propre individualité (en s'affirmant face à ses parents, en opposant sa négation ou en niant toutes les valeurs des parents par exemple).

²⁴¹⁵ Te-Yu Lin, *Julien Green à la lumière de René Girard*, cité, p. 164. L'auteur de la thèse prend pour départ la théorie du désir mimétique de René Girard, où le sujet désire un objet d'autant plus fort qu'il est à son tour désiré par autrui, ce qui en accroît la valeur à ses yeux. Aussi, « ce n'est pas un objet, mais un désir qui provoque un désir » (*Ibid.*, p. 9). Étant donné que le sujet désire à travers les yeux d'autrui, ce désir mimétique implique un anéantissement de la particularité de tout un chacun et fait naître une rivalité entre les deux sujets désirants. De plus, le désir du sujet se déplace de l'objet désiré au sujet désirant : l'autre devient désirable par son désir. Par là même, de la mimésis d'appropriation le sujet passe à la mimésis d'antagoniste et le sujet est « à la fois aimable et haïssable : l'autre incarne du même coup le modèle qui attire et l'obstacle qui interdit » (*Ibid.*). Enfin, après la série de représailles entre les deux sujets, apparaît « la résolution sacrificielle » (*Ibid.*), choix d'un bouc émissaire sur lequel se cristallisent et se déversent la violence des sujets (lire René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel / Grasset, 1961, 351 pages). Pour en revenir à *Mont-Cinère*, nous avons bien dans le roman l'exemple d'une rivalité mimétique, où mère et fille sont – chacune à leur tour – agitées d'un désir exacerbé de posséder la maison et de la mener comme elles l'entendent. Dans leur rivalité, dans leurs différences, un double monstrueux apparaît, double anéantissant la subjectivité des personnages et accroissant la violence entre les deux personnages.

²⁴¹⁶ Florence Desprez, « Lecture anthropologique de *Mont-Cinère* de Green », in *Recherches sur l'imaginaire*, cité, p. 111.

²⁴¹⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 298.

²⁴¹⁸ *Ibid.*

²⁴¹⁹ Dominique Picard, Edmond Marc, *Les conflits relationnels*, Paris, PUF, 2008, 127 pages, p. 22.

Aussi, toute estime de soi est impossible, puisque c'est la considération d'autrui qui construit et développe l'identité de l'enfant. Ceci explique le masque qu'endosse Adrienne : « à seize ans elle paraissait avoir acquis la physionomie morale et physique qu'elle devait garder toujours »²⁴²⁰. Il s'agit pour elle d'annihiler toute manifestation d'émotions, de sentiments, de faiblesses, en un mot de contrôler son image pour donner le moins de prise à l'autorité de Germaine et d'Antoine. Et ainsi, de leur ressembler, de devenir elle aussi un double d'eux. La voilà intégrée, engloutie, contrainte de tuer en elle les pulsions de vie et toute subjectivité différente, et d'endosser l'identité des Mesurat. « L'ennui et une sorte de résignation mécontente se lisaient seuls sur ses traits »²⁴²¹, poursuit le narrateur. La seule solution pour survivre dans un climat familial hostile est bel et bien de rompre avec son propre besoin d'individuation et d'en finir avec toute revendication de sa propre individualité. Telle est l'attitude d'Adrienne jusqu'à sa rencontre avec le docteur. La rencontre fait naître chez elle toutes ces pulsions de vie qui avaient été enfouies par son éducation. Interdites, ces pulsions naissantes le sont encore plus au moment de la rencontre. Constatant l'amour de sa sœur, Germaine tente de les lui faire taire, parce que cela signifierait une émancipation de la jeune fille et une affirmation de son identité en opposition totale avec les Mesurat. Aussi, elle est la première à épier la cadette, et prend un malin plaisir à endosser un rôle maternel auprès d'Adrienne. Revenant d'une promenade vespérale, cette dernière doit affronter la curiosité malsaine de la vieille fille, qui reporte sur sa sœur ses frustrations et sa jalousie.

- C'est toi, Adrienne ? demanda la voix brève de Germaine.

La jeune fille s'arrêta sur le seuil de sa chambre, le cœur battant de surprise et de colère. Elle eut une courte hésitation.

- Qu'est-ce que tu veux ? fit-elle enfin, sourdement.

- Tu sors après dîner, maintenant, continua Germaine. Voilà une heure et demie que tu es dehors.

- Cela ne te regarde pas, répondit Adrienne.

Elle ouvrit sa porte et se jeta dans sa chambre, mais elle eut le temps d'entendre Germaine qui criait : « Si ! » d'une voix aigüe et furieuse. Cela suffit à la mettre hors d'elle-même. [...] Quelques minutes elle resta dans l'ombre, écoutant sa respiration haletante, lorsqu'elle entendit la porte de sa sœur qui se refermait doucement. Ce bruit la fit tressailler. Elle eut l'impression qu'il révélait plus de choses sur le caractère de Germaine qu'elle n'en avait su jusque-là et elle se demanda depuis combien de temps elle était épiée par la malade. [...] De ses mains fébriles elle arracha ses vêtements, déroula ses cheveux et s'étendit dans son lit. Mais ses pensées l'empêchèrent de dormir. Elle avait chaud. [...] Elle rejeta sur le pied du lit la couverture qu'elle trouvait pesante, puis le drap dont le contact l'agaçait²⁴²²

²⁴²⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 298.

²⁴²¹ *Ibid.*.

²⁴²² *Ibid.*, p. 312.

Il y a bien là l'image de la mère castratrice, qui au lieu de favoriser l'émancipation sexuelle de sa « fille », l'attend sur le pas de la porte pour demander des comptes. « À la tension vers l'Être, succède la faillite de l'Avoir ; à l'espoir de la symbiose succède l'impossibilité de la possession totale »²⁴²³. Le sentiment de suffocation est fort et la découverte par le personnage qu'elle fait l'objet d'une surveillance constante par sa sœur²⁴²⁴ est l'indice d'une liberté d'adulte niée. Le passage illustre aussi le désœuvrement des personnages dont la seule activité propre à tuer l'ennui reste l'espionnage d'autrui. De même, la couverture pesante sur Adrienne reste le meilleur symbole de l'inquisition pesante dont elle est victime et l'étouffement qu'il provoque²⁴²⁵. Jean aussi fait l'objet d'une surveillance « sans relâche »²⁴²⁶, le maintenant dans « une innocence parfaite »²⁴²⁷ qui va en être d'autant plus dangereuse²⁴²⁸, et c'est aussi le sort d'Hedwige : « Hedwige ne

²⁴²³ Frédéric Monneyron, *L'écriture de la jalousie*, Grenoble, ELLUG, 1997, 166 pages, p. 18. En effet, constatant qu'elle ne pourra jamais prétendre à l'existence d'Adrienne et donc faire corps avec sa sœur dans une même ouverture à la vie, Germaine tente alors de faire siennes les velléités d'émancipation de sa cadette en les anéantissant : elle seule doit grandir et elle seule peut prétendre à une existence autonome.

²⁴²⁴ Remarquons que souvent Germaine est définie par une métonymie : la « voix », la « malade », indice de l'indifférence de sa sœur pour sa propre personne, mais aussi de l'impossible évolution de Germaine. Elle est condamnée à rester malade, sa maladie étant une situation stable et définitive. « Ce type de situation correspond en général à l'existence d'un problème assez constant pour apparaître comme une de ses caractéristiques physiques » (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 153).

²⁴²⁵ Marie-Thérèse, dans *Le Visionnaire*, étouffe elle aussi : « L'édredon pesait sur moi de telle sorte que je croyais avoir un corps couché en travers du mien » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 237).

²⁴²⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 284.

²⁴²⁷ *Ibid.*

²⁴²⁸ Jean est maintenu dans une ignorance stricte de la sexualité, ses parents choisissant ses amis, ses précepteurs (M. Pâris aussi ne l'instruit « de rien de ce que les garçons apprennent si vite au collège, et [...] s]on ignorance de certaines choses fut respectée jusqu'au scrupule », *Ibid.*, p. 285). Peut-être faut-il voir dans cette confession des souvenirs de Julien Green : lui aussi a grandi dans une éducation puritaine, et a découvert la sexualité de façon aussi brutale que lui. « Touchant la vie sexuelle, on ignorait tout. J'ignorais absolument tout des rapports entre hommes et femmes », écrit Julien Green (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 708). Jacques Petit écrit en effet que « cette confession de Jean eût dit sous une forme très différente et plus brève ce que diront plus tard les trois volumes de l'Autobiographie » (Jacques Petit, *Julien Green*, cité, p. 177). Telle est la raison pour laquelle le roman est plusieurs fois abandonné au profit de la rédaction d'autres œuvres telles que *Varouna*, par exemple. Le 17 novembre 1937, il note, à propos de *Le Malfaiteur* : « Il arrive quelque chose à mon livre, je ne sais quoi, mais il m'inquiète ; et, d'une manière impossible à exprimer, je devine qu'il le sait et s'en réjouit » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, p. 451). « Il prend conscience, je crois, de cette substitution du romancier à son personnage... », poursuit Jacques Petit (Jacques Petit, *Julien Green*, cité, p. 185). Il est en effet indéniable que l'auteur inclut quelques souvenirs personnels dans le roman – que cela soit volontaire ou pas (nous pensons par exemple à Félicie / Sidonie, qui assiste elle aussi aux jeux cruels du petit Julien Green, ou aux visites de Jean au musée qui lui laissent une vive émotion, une « ébriété sexuelle », écrit l'auteur dans *Partir avant le jour*, cité, p. 708). En témoigne par exemple cette remarque de Jean, qui pourrait très bien être lue dans le *Journal* greenien : « À la vérité, toute mon ignorance ne m'empêchait pas de flâner quelque chose d'insolite dans ce penchant que je ne confiais à personne » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 294). Dans le *Journal*, cette même ignorance, due à son éducation est citée comme responsable de la suite de son existence : « J'ai réagi contre une première éducation religieuse où la pureté m'était proposée comme la plus belle des vertus. On m'a appris à la révéler. C'est pour cela sans doute que je suis allée si loin dans le sens opposé. Il y avait autre chose à faire que d'élever ces digues autour de moi, ou alors il fallait prévoir un désastre le jour où elles céderaient. Il ne fallait pas situer le mal dans ce qui m'attirait si fort » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 224).

savait presque rien de ces choses. Mme Vasseur, flairant de loin les dangers de la vie moderne, veillait sur la jeune fille avec une rigueur qui n'allait pas sans de subites intermittences dues à la distraction... »²⁴²⁹. L'adulte ne veut pas préserver l'adolescent, mais le garder sous sa coupe pour combler le néant dont sa vie est caractérisée, mais aussi pour exercer un pouvoir qu'il n'a pas. En est un exemple particulièrement probant la surveillance de Louise par Gertrude : « afin de la préserver du monde, elle avait imaginé pour elle une sorte de séquestration mitigée, discrète »²⁴³⁰. La mauvaise foi de Gertrude est bien dans sa démarche éducative : garder l'enfant accroît son mérite, sa valeur aux yeux d'autrui, et lui garantit la possession de cette beauté qui la touche tant. Cette séquestration lui donne l'impression de maîtriser Louise, et de la conserver à jamais dans son identité de fillette. Entrant dans sa chambre avant le coucher, après l'avoir vue se regarder, nue, dans un miroir, Gertrude s'enquiert de la pureté de Louise : « J'espère que tu ne fais pas le mal quand tu es seule »²⁴³¹, c'est-à-dire « ce que font ceux qui ne respectent pas leur corps »²⁴³², précise-t-elle. Là encore, devant le regard implacable de l'enfant mettant à jour ses faiblesses et son hypocrisie, Gertrude enferme la fillette dans le monde édulcoré de l'enfance, niant toute adolescence, toute émancipation et toute découverte de la sensualité. Blanche apprend à sa fille qu'il ne faut pas regarder la statue de la femme ailée nue ornant une fontaine, car, comme l'écrit Julien Green, « le crime [...] c'était d'aller nu »²⁴³³, première transgression que l'enfant prendra plaisir à réaliser après le décès de sa mère. Louise est emprisonnée par une série de représentations des adultes sur l'enfance, et il en est de même des autres personnages de notre corpus : les parents sont encore dans la fusion avec leur progéniture, empêchant ainsi l'adulte en devenir « à se libérer de ces images. La quête de soi devient essentielle »²⁴³⁴, analyse Myriam Kissel. Toutes les prescriptions des adultes forgent le Surmoi des personnages, comme l'écrit Édith Perry, et il ne s'agit pas pour eux de transmettre un savoir, mais des « principes et des règles »²⁴³⁵ qui empêchent en effet tout développement de l'instinct.

Pire, dans cette éducation restrictive, le personnage n'est pas capable de penser par elle-même, sans faire référence son père ou sa sœur : « elle se demanda ce que penseraient

²⁴²⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 344

²⁴³⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 293.

²⁴³¹ *Ibid.*, p. 329.

²⁴³² *Ibid.*

²⁴³³ Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 707.

²⁴³⁴ Myriam Kissel, « Les structures familiales dans l'œuvre romanesque de Julien Green », in Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe, Michèle Raclot (éds.), *Lectures de Julien Green*, cité, p. 85.

²⁴³⁵ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 238.

d'elle sa sœur et son père, s'il leur était donné de voir en son cœur »²⁴³⁶ ou bien « Elle chercha un mot. Ce fut une expression dont elle avait entendu son père se servir qui lui vint à l'esprit »²⁴³⁷. De plus, la nuit du parricide, la jeune fille semble étrangement revenir au père, comme si elle n'arrivait pas à se détacher de l'éducation oppressante qu'il lui a imposée. L'éducation n'est plus un chemin menant à l'épanouissement et à l'émancipation du sujet, mais un moyen d'intégration du corps et de l'esprit d'autrui. « Elle eut l'idée de chanonner, mais aux premières notes elle s'arrêta, reconnaissant dans l'air qu'elle murmurait la marche préférée de son père »²⁴³⁸. Les exemples reviennent régulièrement et martèlent l'impossible libération de la fille au père, résultat d'une éducation restrictive, à l'emprise tentaculaire : se réveillant, elle se met à chanonner un air « à mi-voix, mais elle s'aperçut presque aussitôt que c'était un air que sifflait souvent M. Mesurat, et se tût »²⁴³⁹, symbole de son impossible libération. Cette même marche, entendue lors du concert public avec Mme Legras et Antoine, ses deux bourreaux aussi pernicieux que violents, fait naître toute une série de sensations :

Les musiciens s'accordaient ; soudain, après un bref silence, une marche pompeuse et bruyante éclata. Adrienne reconnut avec un indicible sentiment de dégoût l'air que son père chanonnait si souvent et qu'il accompagnait maintenant de petits hochements de tête timides ; et, prise d'une irritation subite, elle serra de toutes ses forces le fermoir de son sac à main entre ses doigts. C'était sa vie présente, cette marche stupide et laide qui faisait briller les yeux des gens autour d'elle. Il lui semblait qu'elle pouvait entendre M. Mesurat éteindre la lampe et monter l'escalier de son pas lent, en sifflant dans sa moustache. Elle eut horreur d'elle-même et frissonna comme sous l'effet d'une nausée²⁴⁴⁰.

Musique « bruyante », vulgaire, elle est associée au père qui la chanonne sans cesse. Dégoût, irritation, nausée : la gradation des réactions physiques de la jeune fille donnent l'image de la véritable oppression d'Adrienne, qui n'a aucune fuite possible devant un milieu qui n'est qu'à l'image de son père, médiocre. Là encore, l'assimilation de la fille par le père est probante : la musique représente désormais – selon la jeune fille – son existence toute entière. Au lieu d'en nourrir une haine plus féroce à l'égard de son père, c'est elle-même qu'Adrienne rejette, symbole d'une pathétique et effrayante loi éducative : « tu es moi et je suis toi ».

²⁴³⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 308.

²⁴³⁷ *Ibid.*, p. 463.

²⁴³⁸ *Ibid.*, p. 394.

²⁴³⁹ *Ibid.*, p. 310.

²⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 363.

Ainsi, selon Otto Fenichel²⁴⁴¹, l'ennui pathologique résulte de la répression des désirs et des pulsions qui conduit à une absence de but. Cette définition n'est pas sans rappeler les principes éducatifs de la famille d'Adrienne : réprimer tous ses désirs (sortir le soir, et donc lui nier une vie intime), et ses pulsions (pulsion d'amour et de vie). En réprimant tous les désirs d'Adrienne, sa famille ne fait que la confiner dans son ennui et lui ôte par là même tout but. Adrienne n'a pas une vraie vie, n'a rien qui puisse la satisfaire : elle vit une vie à l'état initial, est encore un fœtus qui ne maintient pas de réel contact ou communication avec autrui et ne connaît pas un ailleurs. Sa vie est comme son cœur, aride, privé de tout sentiment. Habitée à être cloîtrée entre les quatre murs de sa maison, les relations avec autrui s'en ressentent fortement. La solitude d'Adrienne est bien dictée par son éducation qui l'aliène comme l'illustre par exemple sa marche dans la ville à la tombée de la nuit à Dreux. L'ouvrier qui la suit dans la rue et qu'elle fuit, le regrettant plus loin²⁴⁴² et allant jusqu'à battre toutes les rues pour le croiser, en est un exemple. C'est son silence qui l'effraie²⁴⁴³ car il lui semble inhumain et encore une fois l'envie d'appeler au secours lui paraît ridicule, exactement comme lorsque son père l'effraie. Adrienne ne vit ainsi que dans la crainte de ne pas faire ce que ses proches l'ont habituée à faire : elle revoit un instant Germaine et son regard méfiant et revit la scène de torture morale que son père et cette dernière lui ont fait vivre, en s'apercevant que cette fois, elle était réellement en train de faire ce qu'ils lui reprochaient :

Il lui sembla que le regard méfiant de Germaine était posé sur elle. [...] Maintenant elle faisait ce dont son père et sa sœur l'avaient accusée à tort, autrefois ; elle courait après un homme, et il lui sembla qu'à cet acte se communiquait d'une façon mystérieuse la laideur de la scène qu'elle avait dû subir, lorsque le vieillard et la malade l'avaient interrogée, tourmentée, et qu'elle avait deviné au fond de leurs yeux avides de sales pensées que leurs lèvres n'osaient pas tout à fait exprimer²⁴⁴⁴.

²⁴⁴¹ Otto Fenichel, *La théorie psychanalytique des névroses*, Paris, PUF, 1953, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », tome I, 400 pages.

²⁴⁴² « puis brusquement un regret immense l'envahit. Dans sa solitude quelqu'un était venu à elle et elle l'avait repoussé » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 443). Élisabeth aussi est arrêtée par son éducation au moment où elle aperçoit le rémouleur dans le café : « ce qu'elle avait reçu d'éducation lui ôtait le courage de heurter de front la morale établie et tout ce feu qui courait dans ses veines un instant plus tôt s'apaisait comme par enchantement à la seule pensée de certains blâmes, de certaines paroles » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 241).

²⁴⁴³ « Elle prit peur parce qu'il ne disait rien ; s'il eût crié une insulte ou une menace, elle en eût été rassurée, lui semblait-il » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 442). Là aussi, le lecteur a l'image du conditionnement d'Adrienne par son éducation : les menaces de ses proches, leur sadisme, leur violence physique et mentale ont déterminé sa façon de concevoir les relations avec autrui, à un tel point qu'elle n'est plus capable de réagir comme une jeune fille de son âge et de se détacher des siens.

²⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 443.

Il y a bien chez elle toute une répression des pulsions de vie : même sa sœur et son père ont un droit de regard sur sa vie intime, jusqu'à la déterminer. Son éducation l'a formatée à maintenir un ordre harmonieux chez elle, l'amenant à ne vivre que pour accomplir des tâches ménagères, et la voilà dépendante à ce même ordre, cette morale sans concessions, sans possibilité d'épanouissement, qui s'étale jusqu'à son intimité. Sa libération s'illustre par l'arrêt de toute réflexion et la « poursuite » vaine de cet homme qu'elle ne reverra pas, comme si elle voulait prendre sa revanche sur ses proches :

Ses pas résonnaient dans le silence de la nuit avec un bruit qui l'alarmait et elle s'efforça de courir sur la pointe des pieds, mais sa fatigue augmentait de seconde en seconde ; de plus, elle ne reconnaissait pas du tout son chemin, elle s'aperçut qu'elle allait au hasard et qu'il était tout à fait inutile de continuer. Pourtant elle ne s'arrêta pas, elle suivit la rue jusqu'au bout, en prit une autre et se trouva bientôt sur une sorte de cours planté de platanes²⁴⁴⁵.

Son parcours dans la ville insiste sur les erreurs dont Adrienne n'arrive pas à se libérer : c'est la condition du mélancolique qui reproduit sans cesse ses erreurs, ce qui accentue le côté tragique du roman : le personnage ne peut contrer son destin.

Son cœur battait douloureusement, avec de grands coups qui se répercutaient dans tout son corps ; elle pouvait en sentir la violence jusqu'au fond de ses entrailles et dans les artères de son cou. [...] Elle se courba en deux, et s'appuya, les deux mains sur la poignée de son parapluie [...], comme une vieille femme exténuée. [...] De sa bouche entrouverte s'échappait un souffle qui ressemblait à une plainte, sa langue était rêche. [...] Sa tête était vide²⁴⁴⁶.

Son état de fatigue intense et son incapacité à penser symbolisent la force qu'elle doit avoir pour se libérer d'elle-même et de ses proches. En outre, le motif récurrent de la maladie revient dans ce passage, où il est décrit au lecteur « une vieille femme exténuée » qui se courbe, se penche, râle comme si elle allait expirer. Les comparaisons et les termes péjoratifs (« tachée », « rêche », « vide ») sont autant d'images précises qui illustrent l'assimilation progressive de la maladie de Germaine par Adrienne qui se métamorphose en malade. Réprimer ce qui fait d'une personne un être humain ne peut amener qu'à la gangrène de l'identité : le lecteur assiste dans cette scène nocturne à une destruction de la vie.

La répression des pulsions des jeunes personnages ne fait que créer des êtres condamnés au silence, à la solitude, au néant. Comment alors ne pas connaître l'ennui lorsque toute réminiscence de vie a été soigneusement tue, enfouie sous une bonne morale

²⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 444.

²⁴⁴⁶ *Ibid.*

bourgeoise et hypocrite ? Leur désir s'étirole peu à peu, car pour les adultes « le mal, finalement, c'est le désir »²⁴⁴⁷, écrit Norbert Jonard, qui résume ainsi cette pensée de La Bruyère : « la vie est courte et ennuyeuse ; elle se passe toute à désirer »²⁴⁴⁸. Pour les parents, en effet, le désir est à proscrire, il amène avec lui son lot de chamboulements parce qu'il s'éloigne de l'ordre tant désiré. À force de trop vouloir, de vouloir différent, l'insatisfaction de tout affleure, et c'est bien un danger qui attend le jeune personnage. Si l'enfant et l'adolescent ont pour eux l'action, le besoin de changement, les adultes sanctionnent toute incartade menaçant le bien-être personnel, égoïste, qu'ils se sont construit. Face à ces personnages, qui risquent de mettre à mal leurs certitudes rassurantes, ils ne peuvent que réprimer la moindre fantaisie venant de leur part. Prétendant faire le bonheur de leur enfant, lui offrir un confort indéniable, ces parents offrent en réalité l'ennui, un monde vide et vidé de sens, une frustration et pire, une inadaptation sociale qui favorise la fin dramatique du personnage. Éduquer n'est donc pas accompagner, former, permettre l'épanouissement puis l'émancipation, mais engloutir et séquestrer pour avoir la sensation de jouir d'un pouvoir absent.

b) Le plaisir d'exercer un pouvoir absent :

Nous l'avons vu, les figures parentales font preuve d'une autorité sans concessions sur les personnages, leur interdisant tout ce qui sort de l'ordre et des habitudes adoptées et respectées scrupuleusement. Il est toutefois étonnant que ces adultes ennuyés, souvent inactifs et faibles, fassent preuve – lorsqu'il s'agit de leur progéniture – d'une autorité indiscutable et injuste : pourquoi ce soudain réveil ? Dans l'ennui, le sujet est soudainement affaibli. Il se traîne, est frappé « d'inertie, d'aboulie, un sentiment d'impuissance [le] paralyse ; [il] [n'est] pas sans désir, mais le passage à l'exécution [lui] paraît impossible... »²⁴⁴⁹, analyse René Digo. Il mène une existence végétative qui le protège de la vie extérieure, parce que son ennui lui a légué une complexion faible et une personnalité effacée. Il s'agit donc, pour le parent ennuyé, d'assujettir quelqu'un pour avoir la conscience vive d'une existence qui lui échappe.

Si d'ordinaire il est effacé, timide, Antoine se plait à constater la peur qu'il provoque dans les yeux de sa fille, parce qu'il a conscience de sa propre infériorité. Lorsqu'Adrienne veut sortir au jardin et qu'il lui interdit, « ses pommettes se ridèrent et il

²⁴⁴⁷ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 49.

²⁴⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁴⁹ René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, pp. 116-117.

eut un sourire satisfait »²⁴⁵⁰ face à sa surprise et sa peur. Il n'a pas d'amis, comme il le regrette et ne supporte pas de se heurter à un refus qui peut mettre à mal l'image paternelle inébranlable qu'il a forgée. Carole Auroy-Mohn analysant son statut dans sa famille :

Le père Mesurat apparaît [...] comme l'expression d'un fantasme d'autonomie, dont l'univers domestique, précisément parce qu'il peut se clore sur lui-même, est le terrain d'exercice privilégié. Les deux jeunes filles qu'il tient sous sa domination y jouent le rôle des spectateurs qui manquent à sa jouissance, et lui permettent d'inverser la relation qui à l'extérieur le soumet, timide, à l'ascendant des autres²⁴⁵¹.

Antoine est en effet dans un fantasme de domination qui s'accorderait avec son identité génétique. Et pourtant, l'ennui dont il est caractérisé – mais dont il n'est pas conscient aussi fortement que ses filles – le voue à une existence solitaire, repliée sur elle-même, sans aucune appétence pour l'extérieur, car il considère l'extérieur comme le règne du désordre. Cette existence autarcique lui permet de régner en main de maître et enfin avoir le sentiment de sa propre existence. Il y a ainsi dans son autorité une angoisse de l'existence : il craint ce temps qui le précipite vers la mort, mais aussi vers le départ des seules spectatrices de sa virilité. C'est pourquoi, comme l'écrit Jean Sémolué « l'angoisse solitaire des personnages de Green les porte donc à anéantir autrui, soit en l'ignorant et en le méprisant, soit en le torturant physiquement et moralement, soit en le haïssant et en l'assassinant. Ils retournent l'angoisse en sens contraire. C'est-à-dire en agressivité »²⁴⁵². De façon étonnante, les personnages les plus faibles, les plus effacés sont les plus tyranniques chez eux. Nous avons évoqué l'« ennuyé » imbécile, selon la distinction effectuée par Émile Tardieu, qui s'incarnait en la personne d'Antoine²⁴⁵³. Cet « ennuyé » faisant régner la terreur chez lui s'incarne aussi, au début, chez Mrs Fletcher. Elle aussi nie le plus élémentaire des droits à sa fille, mais aussi à sa propre mère, celui de leur offrir un foyer protecteur. Si elle perd son autorité maternelle à l'arrivée de Mrs. Elliot puis avec l'affirmation naissante de sa fille, il n'en reste pas moins qu'elle les prive de chaleur, de vêtements neufs et tout simplement d'une affection toute maternelle.

De même, pour Germaine, prendre la place de la mère lui donne l'occasion d'affirmer une présence ordinairement effacée. Malade, elle passe ses journées dans sa chambre ou sur le canapé du salon et n'a de fait, que peu de possibilités d'exercer son

²⁴⁵⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 327.

²⁴⁵¹ Carole Auroy-Mohn, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », in Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), *Julien Green. Littérature et spiritualité*, cité, p. 94.

²⁴⁵² Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, cité, p. 83.

²⁴⁵³ Lorsqu'il hausse le ton, il a besoin d'un objet ou d'une personne pour se donner une contenance, donner de la force à ses propos ou le soutenir.

existence : elle retire son ennui de la sensation de son impuissance. « Il y a surcompensation de l'impotence par une forme d'omnipotence, en partie chimérique, mais que l'entourage doit subir »²⁴⁵⁴. En effet, sa maladie l'affaiblit progressivement, tout comme elle grignote peu à peu son statut dans la maison. S'approprier un rôle parental revient à affirmer une présence et une identité constamment menacée par la progressive émancipation de sa sœur. Germaine voit que cette dernière est sur le point de connaître une vie dont sa maladie l'a privée, d'où sa jalousie et son besoin désespéré d'assumer ce rôle. Elle-même le dit à sa sœur : « Depuis quelque temps, tu changes »²⁴⁵⁵. Sa petite-sœur n'est plus une enfant, mais une femme en devenir qui lui fait de l'ombre et la met face à la banalité écrasante de son quotidien. En somme, elle se réapproprie une existence qui lui échappe. Comme l'écrit Émile Tardieu, son ennui devient une attitude : la vieille fille ennuyée « se défend par sa verve satirique, se fait craindre par la mauvaise humeur »²⁴⁵⁶. Les nombreuses scènes de confrontation le prouvent, tout comme le plaisir sadique de la vieille fille à interroger Adrienne : « elle avait cet air à la fois décidé et contenu des personnes qui jouissent par avance de la discussion qu'elles vont provoquer »²⁴⁵⁷. Leurs dix-sept années de différence sont une excuse pour Germaine, souhaitant voir l'effet sur autrui d'une autorité qu'elle n'aurait pas à revendiquer. Car si « il n'y a pas d'autorité « en soi » ; elle n'existe que par l'existence d'autrui »²⁴⁵⁸, Germaine se sert en effet de sa sœur pour tenter elle aussi de s'émanciper et en retirer une satisfaction narcissique.

Germaine se mordit les lèvres. Il était impossible de se méprendre à ce ton ; elle se sentit ridicule et grossière.

« Tu sais très bien ce que j'ai voulu dire, dit-elle d'une voix rapide. J'informerai ton père de ta conduite si tu ne me dis pas ce que tu as fait hier soir. »

Et, devant le silence méprisant d'Adrienne, sa curiosité s'exaspéra et se changea tout à coup en fureur.

Elle se leva brusquement et appuya son genou tremblant contre le sofa.

« Tu vas parler, tu sais, dit-elle en tendant l'index vers sa sœur. Je saurai bien t'y forcer. »

[...] « D'abord pourquoi te caches-tu, si ce n'est pas pour faire le mal ? demanda Germaine qui élevait la voix comme pour se convaincre de ce qu'elle disait. [...] »

Elle ne contenait plus sa rage devant le regard muet que lui lançait sa sœur²⁴⁵⁹.

Le lecteur assiste à une tentative de réappropriation du pouvoir par Germaine. L'adjectif possessif « ton » insiste sur son auto exclusion de la filiation, et ainsi sur son besoin d'endosser une fonction autoritaire. De même, elle en retire une force accentuée par

²⁴⁵⁴ Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 140.

²⁴⁵⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 315.

²⁴⁵⁶ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 232.

²⁴⁵⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 314.

²⁴⁵⁸ Raymond Chappuis, *La psychologie des relations humaines*, cité, p. 68.

²⁴⁵⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 316.

sa fureur, puisqu'elle semble se transformer : où est passée la malade à peine capable de se lever ? Le silence et l'ignorance naïve d'Adrienne face à ses accusations ne font que décupler sa colère car ils portent un coup à sa fonction maternelle. Il ne s'agit plus tant de punir Adrienne, de connaître la vérité, mais d'asseoir une autorité et une personnalité mises en danger par cette jeune adulte qui lui ravit sa position d'adulte : malade, elle n'est qu'une infirme et n'a jamais pu profiter de son âge.

Aussi, dans ces familles où la haine détermine chaque relation, il n'est pas étonnant de voir évoluer de véritables tyrans, qui font de leurs proches les serviteurs de leur bien-être. Leur vie est tout entière axée autour de leur propre personne, et peu importe si cela signifie réduire au néant autrui. M. Mesurat en est un exemple particulièrement probant. Son égoïsme ne se réduit pas à une simple indifférence pour ses filles, mais s'étend au besoin de faire d'elles des prolongements de son bien-être. En effet, l'épisode du jeu de cartes nous montre un homme insensible à la détresse, qui règne par la terreur et qui est aussi capable de la pire violence pour ne rien perdre de son confort. Nous analyserons plus en détail la violence des personnages, mais retenons son lien avec l'égoïsme : c'est en effet pour cela qu'Antoine est un tyran et non pas un despote. La tyrannie est bien une forme de pouvoir où l'intérêt du tyran prime sur tout, où il agit non pour le bien commun, mais pour son propre bien-être. Une pareille trace d'égoïsme se trouve chez Marie, qui ne considère rien de plus important que son propre bien-être, et est prête à maltraiter ses proches pour protéger son confort. Nous avons évoqué plus haut sa mauvaise volonté à suivre Blanche pour voir le départ du train, ainsi que sa méchanceté et son indifférence qui en fait la première responsable du suicide de cette dernière. Peut-être faut-il voir dans cet exercice violent du pouvoir sur sa cousine toute la jalousie devant une personne qui a connu l'amour et a une fille, alors qu'elle-même ne peut prétendre la même chose. Voilà pourquoi elle espère en elle que Blanche ne voie pas celui qu'elle aime. L'être ennuyé supporte peu, en effet, de constater qu'autrui a une existence plus achevée, plus heureuse que lui, car elle est la preuve de l'existence médiocre et inachevée qu'il mène. Aussi souhaite-t-il dominer autrui, pour éteindre en lui les pulsions de vie qu'il constate. De fait, si M. Mesurat a conscience de son ennui, il impose plutôt que ne propose de jouer au trente et un, tout comme il n'attend aucun refus de la part de ses filles. « Germaine va jouer avec nous, n'est-ce pas, Germaine ? »²⁴⁶⁰ est une question tout à fait rhétorique, qui encore une fois impose un intérêt, dans l'optique de M. Mesurat de faire de

²⁴⁶⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 318.

ses filles le miroir de ses propres intérêts. Dans son attitude, le père Mesurat désire effacer toute individualité chez ses filles, parce que l'individualité signifie pour lui une menace à une existence tranquille, façonnée à son goût, selon ses besoins et son plaisir. Après le bref malaise d'Adrienne, celle-ci constate avec horreur que le désir de son père ne s'est pas éteint, au contraire :

À ce moment Adrienne ouvrit les yeux ; sa figure s'éclaira tout d'un coup en voyant que son père avait quitté la table et elle crut un instant qu'il n'était plus question de cartes, mais M. Mesurat frappa du poing sur le dos de sa chaise et lui dit avec une bonhomie qui sonnait faux : « Lève-toi. En avant. Nous serons mieux au salon. » Sans mot dire, elle obéit et passa devant son père qui lui donna en riant une tape sur l'épaule²⁴⁶¹.

On voit bien que M. Mesurat tente de ruser pour obtenir ce qu'il désire en mêlant douceur (« bonhomie », « riant », « tape ») et force (« frappa du poing », emploi de l'impératif), ce qui a pour but de déstabiliser sa fille et anéantir toute velléité de résistance. C'est une véritable tyrannie domestique à laquelle assiste le lecteur, qui découvre chez M. Mesurat un réel égocentrisme : « Nous serons mieux au salon » est évidemment à lire à la première personne du singulier. Seuls le mode impératif et la négation sont utilisés dans cette scène, image de l'oppression d'Adrienne par ses deux tyrans. Il s'agit d'écraser pour mieux exister. Les exemples se succèdent : « Approche une chaise »²⁴⁶², « Commence ! »²⁴⁶³, « Joue n'importe quoi »²⁴⁶⁴, « Mais non ! [...] Tu ne peux pas jouer ça. Écoute-moi donc »²⁴⁶⁵ et disent tous la violence dont font preuve ses proches. Dictant sa conduite, les tyrans d'Adrienne refusent toute vie indépendante à leur propre personne. Aussi ne peut-elle pas sortir au jardin pour cueillir des fleurs, parce qu'elle n'a pas révélé le nom de l'homme qu'elle aime. « Je ne veux pas que tu ailles au jardin, je ne veux pas que tu sortes de cette maison tant que tu ne m'auras pas dit le nom de cet homme, tu m'entends, Adrienne ? »²⁴⁶⁶, assène un père qui se veut omnipotent à sa fille terrorisée. Comme l'a écrit Michèle Raclot, leur curiosité inassouvie se transforme vite en « tentative d'effraction psychologique »²⁴⁶⁷. Le père Mesurat veut asservir cette fille qui déroge à la règle, qui pousse les frontières érigées par sa volonté d'émancipation. Il décide et impose ses lois, affaiblissant toute manifestation de vie chez sa fille. Adrienne n'a plus la force de

²⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 319.

²⁴⁶² *Ibid.*

²⁴⁶³ *Ibid.*, p. 320.

²⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 321.

²⁴⁶⁵ *Ibid.*

²⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 327.

²⁴⁶⁷ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 105.

crier, et son corps se dérobe à chaque manifestation de sa tyrannie : malaise ou « faiblesse dans les genoux [qui] la contraignent de se retenir à la boiserie qu'elle sentait sous ses mains, pour ne pas tomber »²⁴⁶⁸ sont les seules façons de la jeune fille de se soustraire à ce pouvoir impitoyable. Aucun échange n'est en effet possible avec ce tyran, qui se rêve créateur d'une famille autonome, où règne un bien-être dont il est le seul maître²⁴⁶⁹. Lui seul peut donner la vie, pense-t-il, alors même que c'est à la mort de l'âme – et donc à l'ennui – qu'il condamne Adrienne et Germaine. Il considère siennes ses filles et en les façonnant à son image, il révèle un fantasme de puissance sur le temps. En effet, craignant la mort, il rêve d'infini en faisant de ses filles le prolongement de sa personne. « Tu as voulu changer tout dans cette maison, tu seras la première à en souffrir. Je t'enfermerai ici de telle heure à telle heure. Tu ne sortiras qu'avec moi. Je te ferai faire ce qu'il me plaira jusqu'à ta majorité »²⁴⁷⁰. Voilà un discours à l'« aspect militaire : il a l'habitude d'être obéi et respecté »²⁴⁷¹. De même, parce qu'il souffre de sa timidité hors de la maison, de l'absence d'amis, il se veut indispensable, et s'efforce de maintenir le lien d'asservissement entre lui et sa fille. Sa fureur est accrue lorsqu'il constate que son aînée a réussi à échapper sans qu'il ne s'en rende compte, et il déverse ainsi sa frustration sur la cadette, parce que la fuite de Germaine représente pour lui une menace à son fantasme d'omnipotence paternelle. Pas question pour lui d'avoir tort, ni de rencontrer une résistance chez sa fille. Le même comportement intransigeant se note chez d'autres personnages, dont le narrateur met en relief la faiblesse innée. Aussi Mme Vasseur, qui se fait malmené par sa propre fille, se venge-t-elle de son impuissance sur ses proches, pour en retirer une estime de soi accrue. Après avoir provoqué les foudres d'Ulrique, elle « malmen[ait] son mari ou la petite Hedwige ; elle se faisait aussi la main sur l'infortunée Félicie et montrait alors cette férocité propre aux âmes un peu lâches »²⁴⁷². Nous avons là toute la mauvaise foi du personnage qui s'illusionne à son propos, et qui a besoin

²⁴⁶⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 328.

²⁴⁶⁹ « Le père Mesurat apparaît en fait moins comme l'incarnation d'une autonomie réalisée, que comme l'expression d'un fantasme d'autonomie, dont l'univers domestique, précisément parce qu'il peut se clore sur lui-même, est le terrain d'exercice privilégié » (Carole Auroy-Mohn, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat*, in *Julien Green. Littérature et spiritualité*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 94). En réalité, le personnage, anéanti par son ennui et la faiblesse inhérente à son mal, s'illustre par son incapacité et son impuissance. En effet, ne regrette-t-il pas de ne pas avoir une vie sociale ? N'est-il pas gauche en public ? Sa fille aînée ne part-elle pas en pleine nuit pour fuir son père, signe de son échec parental ? C'est une vie d'échecs de toute sorte qui le caractérise, et il s'accroche aux dernières illusions de bonheur et de bien-être pour ne pas avoir à en convenir.

²⁴⁷⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 389.

²⁴⁷¹ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, p. 150.

²⁴⁷² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 219.

d'exercer une domination tyrannique sur autrui pour avoir une conscience plus forte de son existence. « Il n'empêchait que Mme Vasseur était double et qu'au fond d'elle-même languissait une mère de famille débonnaire qui aurait bien voulu vieillir en paix entre ses pelotes de laine et son infusion, mais ce personnage avorté cédait la place à une tigresse qui n'était pas toujours sûre de ses rugissements »²⁴⁷³. L'extrait confirme le besoin du personnage de se créer une identité illusoire par peur, par vanité, afin de ne pas « être mise dans le même sac que [s]on mari »²⁴⁷⁴. Redoutant d'être jugée « commune »²⁴⁷⁵, elle exerce une violence sans cœur envers un mari qui lui fait honte et tache, de sa médiocrité, les racines aristocratiques qu'elle s'invente. Sa tyrannie provient ainsi d'un sentiment cuisant d'infériorité. Alors que Raoul peut justifier ses ascendances aristocratiques, elle n'en est pas capable et se venge alors sur lui de l'infériorité de son rang social. C'est bien le drame de tous les personnages ennuyés, cette conscience forte de leur infériorité, qu'ils tentent d'exorciser en brusquant plus faibles qu'eux, et qui leur donne un instant la sensation de leur être au monde. Tel est le sens de la violence de Marie sur ses sœurs : « elle nourrissait un reste d'affection pour la grosse indolente, mais elle l'aimait comme on aime sa victime et elle la rudoyait pour le simple plaisir d'exercer sa force »²⁴⁷⁶, ou encore « Mais Marie se montra d'autant plus intraitable avec sa sœur qu'elle venait d'être rudoyée devant elle par Rose »²⁴⁷⁷.

En famille, ces quelques personnages tentent de se réapproprier une place qu'ils ne parviennent à saisir à l'extérieur de leur maison. Ils font payer à leurs proches leur faiblesse innée et prennent un malin plaisir à observer les effets de leur autorité feinte sur plus faibles qu'eux. Leur ennui les prédispose à cette attitude, parce qu'avec cet ennui ils ont perdu le sentiment de leur propre personne. Sentant leur propre vide, leur propre vacuité, ils recherchent fiévreusement la preuve de leur présence au monde et s'enfoncent dans une autorité aussi injuste qu'elle est motivée par la peur de la solitude.

c) Conséquence : être intransigeant pour ne pas se retrouver seul :

Pour Antoine, les habitudes et rites qu'il aura tissés autour de ses filles sont générés par la peur de les voir s'en aller, d'où sa difficulté à admettre la liberté de quiconque et à faire l'expérience de l'imprévu. S'il garde Germaine et Adrienne aussi

²⁴⁷³ *Ibid.*, p. 220.

²⁴⁷⁴ *Ibid.*

²⁴⁷⁵ *Ibid.*

²⁴⁷⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 406.

²⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 409.

étroitement, c'est pour pouvoir exercer sa toute-puissance et montrer à tous que ces deux jeunes filles lui appartiennent. Le lecteur le constate lorsqu'il appelle Adrienne pour la montrer aux rares visiteurs et exalter une beauté qui n'appartient qu'à lui, vu que tous les partis qui se présentent ne sont pas assez bien. Selon lui, elles ne peuvent pas avoir un avenir indépendant à lui, comme l'écrit Michèle Raclot²⁴⁷⁸ dans sa thèse, ni même éprouver des sentiments et des émotions, ce qui explique leur insensibilité apparente, proche d'une léthargie morale. S'il refuse la maladie et l'amour de ses deux filles, c'est parce que cela ne rentre pas dans le schéma pré-établi de sa vie, qui dérange ses rites et habitudes et trouble son confort personnel, ce qui entraîne son sadisme. Ainsi, il force Adrienne à jouer aux cartes, parce qu'à cause de cette nouvelle « distraction », elle ne peut aller rejoindre son amour et s'éloigner de son père. « Tu vas obéir, gronda-t-il. Tu vas me dire ce qu'il y a »²⁴⁷⁹ sonne comme l'ordre inquiet d'un père qui se rend compte que sa fille lui échappe peu à peu et donc que bientôt il n'aura plus devant lui une jeune fille soumise à ses moindres directives et à sa monomanie. De même, les occupations qu'il veut accomplir avec elles ne sont pas pour lui un moyen de réunir sa famille et souder d'éventuels liens entre eux. Au contraire, elles sont un moyen de viser sa propre satisfaction, son propre confort, d'où son désir et ses efforts pour les séquestrer. Par ailleurs, en leur interdisant de sortir, il veille à ce que leur vie intime ne se développe pas en dehors de lui-même. Il craint d'être abandonné par ses filles et ne plus pouvoir mener l'existence tranquille organisée autour de sa petite personne. Telle est la raison pour laquelle il nie la maladie de Germaine, qui équivaldrait à chambouler tout son quotidien et à inverser les relations. De père tout puissant, au sommet d'une pyramide hiérarchisée, il serait contraint de laisser sa place et d'organiser sa vie en fonction de la maladie de Germaine. Désormais, ce serait elle à dicter les conduites de ses proches. Voilà pourquoi le père Mesurat est d'autant plus tyrannique et sadique avec sa fille. Il perçoit la maladie de Germaine comme une menace et refuse obstinément toute velléité de résistance chez elle. « Sa voix devenait de plus en plus forte. Il cria en ponctuant ses paroles de coups de poing sur la table : « Alors, assez, assez, assez. Vous m'entendez ? Je veux la paix. Je veux qu'on me laisse tranquille » »²⁴⁸⁰. Sa colère lui permet de s'assurer l'obéissance aveugle de ses filles et aucune remise en question de son pouvoir. Aussi accompagne-t-il de gestes théâtraux ses paroles : « Il se leva et lança sa serviette au milieu de la table,

²⁴⁷⁸ Michèle Raclot, *Le sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 239.

²⁴⁷⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 321.

²⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 349-350.

parmi les assiettes et les tasses. Ses filles le regardèrent sans oser répondre. Il soufflait de colère mais parut jouir de l'effet de ses paroles »²⁴⁸¹. Tels sont les préceptes éducatifs de ces faibles : intimider pour mieux séquestrer, mais aussi pour « s'en servir, avoir jouissance de lui »²⁴⁸², et faire de son enfant une image de sa propre personne. Il s'approprie l'autre en le dépossédant de tout ce qui construirait sa subjectivité. Et en effet, sa technique rencontre tout le succès qu'il attend : ses filles se plient à tous ses désirs, comme si leur volonté leur avait été ravie, et cela, de façon plus probante chez Adrienne qui subit l'autorité de deux adultes plus tyranniques et sadiques l'un que l'autre. Le lecteur a bien la vision d'un personnage grignoté par l'ennui : sa volonté s'efface de jours en jours et une sorte de langueur lui ôte toute résistance et toute estime d'elle-même. Même spoliée par Germaine, elle ne peut s'empêcher de répondre à ses moindres désirs, et cette attitude se note chez tous les personnages²⁴⁸³. Ils sont paralysés dès lors qu'ils doivent agir en tant que personnes et non plus qu'en tant qu'automates. Nous pouvons dès lors distinguer deux mouvements qui forgent l'ennui : un mouvement extérieur, qui est la somme de toutes les contraintes qu'autrui fait subir à une volonté malléable, et un mouvement intérieur qui dénote le manque de foi de l'être ennuyé, impuissant à se débattre contre un mal qui le séquestre. Impuissance léthargique et torpeur ne rencontrent aucune résistance face à la volonté d'autrui, qui prend plaisir à accentuer son autorité, d'autant plus qu'il sait que cela comblera un vague sentiment d'infériorité en lui.

De même, il est un autre personnage qui utilise l'autorité pour s'assurer de la possession de son enfant : Gertrude. Si au contraire du père Mesurat elle est attirée physiquement par la fillette, il n'en reste pas moins qu'elle tente de se créer une image maternelle aux yeux de la fillette. Son autorité tend à cacher une faiblesse innée, d'où des exclamations théâtrales qui ne la rendent que plus pathétique. Surprenant Louise nue, se regardant dans un miroir, elle ne parvient pas réellement à se mettre en colère tellement ce spectacle la trouble. « Une prudence instinctive l'empêcha d'ouvrir toute grande la porte

²⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 350.

²⁴⁸² Élisabeth Rallo Ditché, « Pouvoir » in Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, p. 269.

²⁴⁸³ Jean par exemple se soumet à l'éducation restrictive de ses parents, à l'enseignement inhumain de son précepteur, et plus tard, à l'ordre moral qui règne chez les Vasseur. Ces personnages semblent condamnés par une force indépendante à leur volonté de se soumettre à autrui, comme si toute velléité de résistance avait été effacée par leur ennui. De par leur éducation, les personnages ont l'intuition de leur impuissance, d'une impuissance dont ils sont persuadés qu'elle caractérisera toute leur existence. C'est cette résignation qui brise la moindre tentative de révolte. Flaubert exprime particulièrement bien cette sensation dans une lettre à son ami Maxime Du Camp, en la comparant à la fameuse nausée : « J'ai eu tout jeune un pressentiment complet de la vie. C'était comme une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe par un soupirail. On n'a pas besoin d'en avoir mangé pour savoir qu'elle est à faire vomir » (Gustave Flaubert, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, cité, Lettre du 7 avril 1846, p. 261).

en jetant une exclamation dramatique, ainsi qu'elle aurait voulu le faire [...]. Sa nature profonde voulait quelque chose de théâtral qui frappât Louise d'une terreur jugée salutaire [...] »²⁴⁸⁴. Telle est la raison pour laquelle son autorité est inefficace auprès de la fillette. Celle-ci sent intuitivement l'attitude fausse de sa tante, plus intéressée par la possession de Louise que par son éducation. Son attitude ne la trompe pas : elle lui parle « d'une voix neutre »²⁴⁸⁵, lui demande de lui parler dans un « ordre donné sans conviction »²⁴⁸⁶ et se retrouve vite dépourvue devant le silence insolent et impitoyable de la fillette : « « Que dire maintenant ? » Elle ne trouva rien. Soudain elle s'écria d'une voix forte... »²⁴⁸⁷. Voilà pourquoi ces adultes faibles sont souvent pris d'une violence incompréhensible – par rapport à leur caractère – face à leur enfant. « Et plus elle essaye d'exercer ce contrôle, de la posséder, plus elle se heurte à son impuissance, à son manque d'autorité »²⁴⁸⁸, confirme Ghayas Hachem. La tante de la fillette n'a-t-elle pas « envie de se jeter sur Louise et de la battre »²⁴⁸⁹ ? Leurs enfants les mettent – parfois involontairement – devant leur impuissance, et il s'agit devant eux de redoubler d'efforts pour s'assurer leur complète domination. Les enfants deviennent les seuls « matériaux » masquant leur faiblesse, d'où leur besoin de les séquestrer.

Craignant une solitude qui leur révèle leur misère, les adultes s'approprient les jeunes personnages comme s'ils étaient de simples objets permettant une satisfaction narcissique. Dans l'éducation qu'ils prodiguent, se jouent toutes les angoisses qu'ils conçoivent pour l'avenir. En effet, comme l'analyse Élisabeth Rallo Ditché dans le *Dictionnaire des passions littéraires*, « l'homme est un être habité par l'inquiétude de l'avenir, son désir porte sur ce qui peut lui assurer un avenir qui le satisfasse. Seule la puissance peut lui donner cette certitude : les hommes sont donc tous épris de pouvoir, le désir de puissance définit l'humanité tout entière »²⁴⁹⁰. Si les personnages sont tous et dominants et dominés selon avec qui ils se trouvent ou le contexte, il semble que le milieu familial soit le lieu où s'exerce le plus leur instinct de domination. Alors que les relations familiales devraient s'établir sur des relations légitimes d'autorité entre parents et enfants, sans néanmoins dépasser certaines frontières, les adultes font fi de toute considération

²⁴⁸⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 328.

²⁴⁸⁵ *Ibid.*

²⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 329.

²⁴⁸⁷ *Ibid.*

²⁴⁸⁸ Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, cité, p. 105.

²⁴⁸⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 329.

²⁴⁹⁰ Élisabeth Rallo Ditché, « Pouvoir » in Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, p. 266.

raisonnable pour s'imposer, dans une violence et psychologique et physique qui les mène à tous les excès. Ils ont un pouvoir non pas mesuré, mais coercitif en cela qu'ils ne s'expriment que par des contraintes injustifiées. Conquérir le pouvoir, imposer ses désirs : voilà l'abus de pouvoir des parents, qui font de leur progéniture des personnages apeurés, angoissés, éteints parce qu'ils n'ont jamais pu exprimer leur libido, émettre un avis, ou mieux, développer leur propre personnalité indépendamment à celle de leurs parents. Le lecteur retrouve alors des personnages obéissants qui tentent par tous les moyens à se révolter, des êtres tellement façonnés qu'ils sont résignés et ne réussissent jamais à révéler leur Moi, ou des personnages qui n'ont plus que la démesure comme voie de sortie. Le recours à la violence verbale souligne toutefois l'infériorité latente des adultes. Ne parvenant pas d'eux-mêmes à obtenir ce qu'ils veulent du personnage, tous sont obligés d'adopter une stratégie « théâtrale », dans la mesure où elle ne correspond pas à leur personnalité effacée : cris, posture menaçante, aide d'un tiers. Cet excès de pouvoir indique ainsi, semble-t-il, la haine d'autrui. « La haine est impuissance non seulement à aimer, à comprendre l'autre et à l'écouter, mais aussi impuissance tout court »²⁴⁹¹, poursuit Élisabeth Rallo Ditché.

4 – L'absence d'amour :

Aussi, l'absence d'amour semble découler de cette éducation peu attentive au bien-être de l'enfant. Elle se note par la carence en affection des personnages, qui ne reçoivent que très rarement une manifestation d'amour de la part de leurs parents, la colère caractérisant plus le mode de fonctionnement du cercle familial.

a) Une anesthésie des sentiments :

Nous avons noté tout au long de ce travail la difficile participation émotive des personnages, qui semblent soit indifférents à tout, soit peu concernés par ce qui les entoure. Le monde se vide de sens, faussant leur relation avec autrui parce que cette perte de sens met à jour la vacuité de toute chose. L'ennui devient alors une tonalité affective et plus une simple émotion. S'ils attendent tous l'amour, pensant trouver en lui une voie vers le bonheur, il n'en reste pas moins qu'ils sont incapables de la moindre empathie envers les membres de leur famille. Les voilà inhibés dès lors qu'il s'agit de ressentir une émotion et des sentiments sincères, comme si l'ennui ne pouvait conduire à aucune sociabilité.

²⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 269.

Emily par exemple est très tôt confrontée à ce manque d'intimité et de chaleur qui caractérise le foyer familial, où « la proximité physique avec les siens n'implique pas la force des liens affectifs »²⁴⁹². « Toute marque de tendresse lui étant refusée, elle devint silencieuse et renfermée en elle-même »²⁴⁹³. Comme tous les autres personnages ennuyés, il ne lui reste que le repli sur soi, une solitude forcée pour survivre dans ce milieu anesthésié, indifférent à autrui. Une éducation similaire a été décrite pour Adrienne : « Élevée par un père qui ne vivait que pour ses aises et une sœur qui ne pensait qu'à sa maladie, elle s'était endurcie assez rapidement »²⁴⁹⁴, éducation qui donne les mêmes résultats. Comme la plupart des êtres ennuyés, le personnage est caractérisé par une physionomie qui ressemble à un masque tellement que « rien n'avait de prise sur elle ; elle ne craignait rien et rien ne l'attirait. L'ennui et une sorte de résignation se lisaient seuls sur ses traits »²⁴⁹⁵.

La relation d'Adrienne avec sa sœur en est un autre exemple. Toutes ses paroles sont frappées par le joug de l'ennui et semblent prononcées sous le coup d'une insupportable quotidienneté. « « Comment te sens-tu aujourd'hui ? demanda-t-elle en regardant par la fenêtre. – Mais bien, Adrienne, fit la voix avec un ton de surprise. Comme à l'ordinaire. – Ah ! » dit Adrienne. Son visage prit un air pensif et gêné à la fois »²⁴⁹⁶. Les personnages donnent l'impression de parler pour remplir un silence pesant, indice de l'incommunicabilité qui frappe la famille. Avec son père, Adrienne ne cherche pas plus à développer de réels liens : « La jeune femme le regarda dans les yeux. « J'ai répondu », dit-elle sèchement »²⁴⁹⁷. Et lorsqu'Adrienne esquisse un geste affectif, par une joie aussi rare que soudaine, Antoine en est décontenancé :

Cette réussite lui procura tant de joie qu'elle ne put s'empêcher de saisir le bras de son père comme si, par un mouvement d'affection, elle eût voulu s'appuyer sur lui en marchant. « Qu'est-ce que tu as ? » lui demanda le vieillard stupéfait. Elle rougit et retira son bras. « Je me sentais un peu lasse, balbutia-t-elle. – Tu n'as pas fait cinquante pas, c'est ridicule. »²⁴⁹⁸

Par la réaction d'Antoine, et la gêne de sa fille, le lecteur a bien l'image de l'anesthésie de sentiments qui caractérise la famille greenienne. Point d'affection, de

²⁴⁹² Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, cité, p. 29.

²⁴⁹³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 85.

²⁴⁹⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 298.

²⁴⁹⁵ *Ibid.*

²⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 289.

²⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 293.

²⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 358.

gestes de réconfort ou d'expression de faiblesse : l'être doit masquer tout ce qui fait de lui une personne pour devenir une personne inexpressive, sans failles. L'être doit se fondre dans sa famille, leur ressembler car « c'est la moyen d'avoir la paix »²⁴⁹⁹, pense Adrienne. Aussi Jean a-t-il conscience de la valeur étouffante de sa famille, et parvient à la même conclusion : « Tu mangeras comme nous, tu penseras comme nous, et comme nous aussi, tu *aimeras*. Ressemble-nous ou nous t'étouffons »²⁵⁰⁰. La famille représente une masse aussi indifférente à autrui qu'attentive à l'ordre, même si cela signifie engloutir toute subjectivité. Jean et les autres personnages n'ont pas d'autre choix que de taire ce qui forme leur identité pour échapper à l'attitude castratrice de la famille. En est un exemple le comportement d'Ulrique avec Hedwige. Si s'occuper de la jeune fille la sort de son ennui et la console de son mariage malheureux avec un mari médiocre, elle est la première à fuir toute implication dès lors que la situation se corse. « Afin de nous épargner une conversation ennuyeuse, fit-elle en repoussant la table pour se croiser les jambes, je vais moi-même faire les demandes et les réponses ; car j'ai sommeil, ajouta-t-elle d'un ton plus bas quoique intelligible »²⁵⁰¹. Cette indifférence cachée par un intérêt feint se note aussi chez Mme Vasseur dont nous avons déjà relevé l'hypocrisie²⁵⁰². Les jeunes personnages ne peuvent donc attendre aucun réel soutien de leur part : indifférents au malheur d'autrui, ils le sont aussi face à la mort. Gertrude par exemple, un an après la mort de son époux qui ne lui a fait ni froid ni chaud, « se sentait contente, [...] parce qu'elle était en vie et qu'il faisait beau, et qu'elle était libre. [...] Il y avait un plaisir à respirer comme il faut, surtout quand l'homme qui avait partagé votre couche se trouvait maintenant dans sa concession à perpétuité »²⁵⁰³. Avec moins de joie, Mrs Fletcher parvient à la même conclusion : « la mort de son mari la touchait peu »²⁵⁰⁴. De même pour Marie, la tante d'Élisabeth. Il est indéniable qu'elle était au courant du désespoir de Blanche et l'a accentué par sa froideur, son manque d'empathie et son langage dur. « Tu vas souffrir, inutilement d'ailleurs, car ce qui est fini, Blanche, dis-toi bien cela, est fini »²⁵⁰⁵, assène-t-elle à Blanche. Heureux d'être épargnés, de vivre une vie médiocre axée autour de leur bien-être personnel, les

²⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 336.

²⁵⁰⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 202.

²⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 236.

²⁵⁰² « Nous allons rentrer dans cinq minutes, pensait Mme Vasseur. Elle aura pris l'air, elle mangera peut-être un peu à dîner. J'espère qu'elle ne va pas recommencer à me parler de ce M. Dolange avant que nous soyons de retour. À la maison, je puis toujours me dérober [...]. Oh, Ulrique, être lâchement partie en me laissant ce paquet sur les bras ! » (*Ibid.*, p. 337).

²⁵⁰³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 288.

²⁵⁰⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 87.

²⁵⁰⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 398-399.

adultes se distinguent par leur égoïsme et leur égocentrisme, satisfaits de ne pas avoir à se préoccuper du sort d'autrui. Les caractérise un aveuglement voulu, des œillères portées pour ne pas avoir à abandonner une existence tranquille. Marie le dit bien à Blanche, refusant à cette dernière implorante d'aller à la gare : « Blanche, j'ai sacrifié une heure de mon temps pour t'accompagner jusqu'ici »²⁵⁰⁶. Car le pire, pour ces satisfaits, c'est d'abandonner leur vie tranquille à cause d'autrui. Peu voire pas altruistes, ils considèrent les proches comme des poids susceptibles à tout moment de bouleverser leur quotidien bien établi. Voilà pourquoi ils n'hésitent pas à être peu diplomates avec les « faibles », leur interdisant le moindre espoir : « « Vois-tu, poursuit Marie de sa voix précise qui détachait les mots et leur prêtait un sens irréfutable, il y a dans le monde des milliers de femmes comme toi. Vous n'êtes pas de celles qui retiennent les hommes. Il vous manque... quelque chose » »²⁵⁰⁷. L'amour, la famille : rien n'a d'importance face à leur propre personne.

Leur insensibilité et leur indifférence au sort d'autrui en font des piètres psychologues, accentuant les maux de leurs proches au lieu de les soulager. « Emily est élevée dans le froid, au sens propre du mot et dans une atmosphère d'hostilité et d'aversion »²⁵⁰⁸, analyse Teresa Sweeney Geslin. En effet, Mrs Fletcher ne remarque pas même la mélancolie de sa fille : « Tout ce petit manège échappait à Mrs Fletcher qui paraissait accoutumée à l'attitude de sa fille et ne lui demandait pas de réponse »²⁵⁰⁹. Cette indifférence semble même une véritable ligne de conduite chez les Fletcher. Avec son mari, elle est de mise : Stephen « vit naître et grandir sa fille sans manifester le moindre intérêt »²⁵¹⁰ et quant à lui, « personne ne s'aperçut qu'il était souffrant »²⁵¹¹. Les notations en ce sens sont occurrentes :

Stephen Fletcher, confiné dans sa bibliothèque lorsqu'il ne faisait pas ses promenades solitaires autour de la maison, ne se souciait aucunement de sa fille et il était bien entendu qu'on ne lui en parlerait jamais. Mrs Fletcher, qui ne se sentait pas beaucoup plus

²⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 399.

²⁵⁰⁷ *Ibid.*

²⁵⁰⁸ Teresa Sweeney Geslin, *Julien Green : le Nom du Père dans la Trilogie du Sud : Une quête d'identité sous le signe de l'ambiguïté*, cité, p. 33. Pierre Masson établit la même corrélation : « C'est le monde d'avant l'amour que Green organise ici, où les époux se détestent, où la grand-mère et la fille n'éprouvent qu'indifférence ou animosité l'une pour l'autre. [...] Si le feu est mort et l'amour en hiver, les personnages n'échangent que des paroles gelées [...] » (Pierre Masson, « *Mont-Cinère* ou la parole calcinée », in Marie-Françoise Canérot, Noël Herpe, Michèle Raclot (éds.), *Lectures de Julien Green*, cité, p. 102). Nous analyserons la fonction de la parole plus loin, mais il est vrai que la communication est particulièrement défaillante, soulignant l'aridité qui forme la base des relations entre les personnages.

²⁵⁰⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 70.

²⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

²⁵¹¹ *Ibid.*

d'affection pour son enfant que pour son mari, s'occupa d'elle aussitôt qu'elle en fut capable, afin de ne pas avoir à payer une nourrice, mais elle le fit sans joie et avec l'amertume de prendre soin d'un être dont elle n'avait souhaité la naissance à aucun moment²⁵¹².

Ou plus loin²⁵¹³ :

Sur la fin de sa vie, Stephen Fletcher faisait en sorte de ne plus jamais voir sa fille. On eût dit que, pour une raison qu'il ne disait à personne, il craignait de la rencontrer. S'il l'apercevait de loin dans ses promenades, il détournait la vue et, lorsque cela était possible, rebroussait chemin et s'enfonçait sous les arbres. Si, par une circonstance qu'il n'avait pu empêcher, elle le croisait à la porte de sa chambre, il faisait un signe de tête à la fois timide et courroucé, et rentrait aussitôt chez lui²⁵¹⁴.

Désintéressé par l'existence de sa fille, Stephen n'en tente pas moins de la fuir pour ne pas avoir à supporter un rappel de sa vie médiocre et de son choix erroné concernant son épouse. Regrettant amèrement son mariage, il fait payer à sa fille sa propre frustration en la privant d'un amour paternel. De même pour son épouse, dénuée de tout amour maternel, qui n'élève sa fille que pour éviter des dépenses supplémentaires. L'enfant est ensuite tout simplement délaissée par ses parents et abandonnée à son sort le reste de la journée. Michel Gorkine analyse en effet l'ineptie que représente le mariage entre des personnages qui ont cédé par facilité, crainte de la solitude ou ennui, mais qui, sitôt le mariage prononcé « se remettent à « aimer cette solitude » dès que la vie conjugale leur en fait connaître « les avantages » »²⁵¹⁵. Les personnages se réfugient dans leur routine pour fuir un rôle parental qui suppose de donner de leur personne. Michel Dyé confirme : « les héros de *Mont-Cinère* sont caractéristiques d'une humanité terriblement privée de sensibilité »²⁵¹⁶. Même les personnages qui semblent offrir leur affection et leur amitié à la jeune fille ont en réalité des buts peu avouables, telles que la directrice de l'ouvroir ou la grand-mère d'Emily. Ce qui est intéressant, c'est qu'Emily se comporte de la même manière avec Laura, la fille de Frank. Elle ne voit en elle qu'une menace à sa

²⁵¹² *Ibid.*, pp. 84-85.

²⁵¹³ De tels exemples sont récurrents : « De temps en temps, dans un couloir ou sur la pelouse, devant la maison, Emily rencontrait son père. Stephen Fletcher ne l'aimait pas. Il attachait sur l'enfant ses yeux noirs et la considérait sans rien lui dire, en remuant les lèvres comme s'il eût été sur le point de lui parler ; puis, brusquement, il lui tournait le dos et grommelait des phrases inintelligibles. » (*Ibid.*, pp. 85-86). Il est étonnant, face à de telles manifestations d'une profonde indifférence pour sa personne, qu'Emily développe néanmoins un retour sur la figure paternelle après sa mort. Il faut voir dans son comportement la recherche de la protection que ce père lui donnait – non par sa personne – mais par le cadre de vie réconfortant qu'il lui offrait en étant le propriétaire. Aussi Emily court-elle derrière cette image rassurante, tout comme derrière l'image de la propriété, par le choix par exemple d'un mari qui se comporte exactement comme son père.

²⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

²⁵¹⁵ Michel Gorkine, *Julien Green*, cité, pp. 150-151.

²⁵¹⁶ Michel Dyé, *Le roman des années trente : crise ou évolution ? 1925-1935*, cité, p. 185.

possession de la demeure, sa passion déterminant son comportement, comme elle avait déterminé celui de ses parents. Si elle a souffert du manque d'amour et de considération de ses parents, il n'empêche qu'elle reproduise à l'identique leurs actes. « Rendue malheureuse par la pingrerie et la dureté de sa mère, celle-ci ne lui voue aucune affection »²⁵¹⁷, analyse Michel Dyé, et promène cette absence d'amour sur tous les autres personnages. Aussi, leur piètre exercice de la parentalité serait dû à un égoïsme dont tous les personnages ennuyés sont pourvus. En effet, l'ennui, comblé à leur éducation, provoque un repli sur soi qui n'est pas sans accentuer leur indifférence pour le monde. Combien de nos personnages sont des égoïstes heureux, insensibles et indifférents aux maux d'autrui ? Comme Guy de Maupassant, ceux-ci pourraient dire : « tout m'est à peu près égal dans la vie, hommes, femmes et événements... »²⁵¹⁸. Adrienne, Emily, Mrs Fletcher, Mme Vasseur, Ulrique, les tantes d'Élisabeth, Gertrude²⁵¹⁹ ou Antoine furieux lorsque ses filles lui parlent de maladie : tous font preuve d'une insensibilité qui contraste avec leur besoin d'amour. Apercevant Germaine au bout de ses forces, Antoine n'en est pas moins sans cœur face à une faiblesse non feinte, et Adrienne aussi – malgré sa conscience de la maladie de sa sœur – éprouve une « curiosité avide et cruelle » face à la souffrance de Germaine.

Il est par ailleurs une indifférence qui met à jour l'hypocrisie des personnages, celle de Louise. En effet, la petite fille, par son refus des gestes d'affection, sa froideur apparente, décourage bien des attitudes mièvres de Gertrude et Gustave, et leur révèle la fausseté de leur comportement. Les exemples sont récurrents : après le malaise de Gertrude, Louise, nullement inquiète, passe « devant Gertrude, qu'elle parut ne pas voir »²⁵²⁰, puis plante « un long regard muet dans les yeux humides de Gertrude »²⁵²¹, et devant le chagrin de cette dernière, « la fillette observait ce phénomène de la douleur avec une attention tranquille, rien d'autre ne se lisait sur son visage... »²⁵²². S'il y a certes un

²⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 186.

²⁵¹⁸ Guy de Maupassant, *Lettres à Marie Bashkirtseff*, écrites en 1884, publiées par la *Revue des Revues*, 1^{er} avril 1896, in Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 33.

²⁵¹⁹ Son indifférence est peut-être la pire de toutes, liée à l'appât du gain. Vendant Louise à Gustave, elle sait pertinemment ce qui attend la petite fille, mais sa réflexion et son attitude prouvent bien qu'elle est égoïste et peu préoccupée par le sort d'autrui si en échange tout va bien pour elle : « « En tout cas, murmura-t-elle, cela vaudra mieux pour la petite que l'Assistance publique. » [...] Quelques larmes coulèrent. » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 382). Le narrateur relève, non sans ironie, la mauvaise foi du personnage, qui, sous couvert d'altruisme, ne fait que désirer accroître ses richesses. « Le souvenir des promesses de Gustave lui montait à la tête dans une griserie délicieuse », note le narrateur (*Ibid.*, p. 405). Pour elle la fillette n'est qu'une monnaie d'échange qui est aussi susceptible d'augmenter le sentiment de sa propre estime.

²⁵²⁰ *Ibid.*, p. 322.

²⁵²¹ *Ibid.*, p. 323.

²⁵²² *Ibid.*

peu de cruauté dans son comportement, il faut aussi y voir le regard sans concessions de l'enfance²⁵²³. En effet, cette insensibilité apparente n'est que le comportement d'un être pas encore façonné par le monde adulte, qui porte un regard pur sur le monde extérieur. Comme l'analyse Michèle Raclot, « les enfants perçoivent eux aussi, mais confusément, le décalage entre le masque des adultes et leur vérité secrète »²⁵²⁴. La carapace que certains semblent endosser, à l'instar de Louise ou Élisabeth les protège des influences néfastes des adultes qui les entourent. Ces deux enfants adoptées paraissent d'ailleurs plus aptes à se défendre de leurs proches que les enfants naturels, ces derniers devant se confronter à des situations plus dures qu'eux. Si Élisabeth par exemple semble arriver dans une famille peu accueillante, en témoigne l'accueil glacial que réserve Mme Lerat à son époux²⁵²⁵, il n'en reste pas moins que ses années passées chez eux lui auront offert une certaine stabilité. Elles ont pour elles le mutisme dans lequel elles s'enferment, qui est à interpréter comme une réaction de défense mais aussi comme une stratégie contre l'intrusion des adultes. Par leur mutisme, ils découragent ces derniers, et leur insensibilité et indifférence

²⁵²³ L'enfance est en effet pour l'auteur un « Pays perdu » (cité in Valérie Catelin, « Les voies de la « Reconnaissance » dans *L'Autre*, in *Julien Green. Visages de l'altérité*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 24). « Les enfants ont toujours eu une place considérable dans son œuvre. Il leur accorde en effet une position privilégiée ; leurs rêves, leurs espoirs, leurs craintes, leurs déceptions. Son enfance fut si heureuse qu'elle allait forcément devenir l'aune à laquelle toute autre expérience serait comparée. C'est cette image de l'enfance, avec ses bonheurs et ses malheurs, qu'il projette dans son œuvre », écrit Teresa Sweeney Geslin (Teresa Sweeney Geslin, *Julien Green : le Nom du Père dans la Trilogie du Sud : Une quête d'identité sous le signe de l'ambiguïté*, cité, p. 44). Cette analyse de Teresa Sweeney Geslin confirme le rapport particulier que semblent assumer les enfants à l'ennui, différent de celui des adolescents et adultes. En effet, alors que les adultes sont le plus souvent inconscients de l'ennui qui caractérise leur existence, que les adolescents en ont au contraire une conscience exacerbée mais ne parviennent pas à s'en détacher, les enfants portent un regard différent sur l'existence, fait d'un détachement des choses terrestres qui leur évite de s'engluier dans l'ennui des adultes. Parce qu'ils ne sont pas dépendants au monde matériel, parce qu'ils saisissent l'essence de leur existence, parce qu'ils considèrent le réel comme une toile permettant d'aller outre le réel, ils passent à travers les mailles d'un ennui tentaculaire. Dans *Minuit* par exemple, si la première partie dépeint un monde angoissant fait de mort, de peur et de solitude, la deuxième partie offre à l'enfant un refuge faisant la part belle au rêve et la musique avec la découverte d'un monde sensuel. Enfin, la troisième partie laisse entendre que la fillette a trouvé un refuge spirituel, mais que comme les adultes elle ne peut échapper – sinon par la mort – au monde sensuel. L'enfant, contrairement à l'adulte, trouve des correspondances à son besoin d'ailleurs dans le monde qui l'entoure. Pas encore façonné et influencé par l'adulte, il parvient ainsi à échapper en partie à l'ennui. Aussi Bernardos Soares souhaite-t-il retrouver ce regard particulier sur le monde qui lui ôterait son ennui : « Combien je voudrais – je le sens en ce moment voir ces choses sans avoir avec elles d'autre rapport que de les voir, simplement – contempler tout cela comme si j'étais un voyageur adulte arrivé aujourd'hui même à la surface de la vie ! Ne pas avoir appris, depuis le jour même de ma naissance, à donner des sens reçus à toutes ces choses, être capable de les voir dans l'expression qu'elles possèdent par elles-mêmes, séparément de celle qu'on leur a imposée » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 56).

²⁵²⁴ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 106.

²⁵²⁵ Le narrateur note l'absence d'affection chez ce couple. La peur de M. Lerat avant d'entrer chez lui avec la fillette donne l'impression d'un plus fort sentiment de solitude chez ces personnages qui ne peuvent espérer aucun soutien, même de la part des leurs. De fait, la fillette se retrouve presque entre deux étrangers : « pendant quelques secondes ces deux personnes demeurèrent en face l'un de l'autre sans qu'une parole fût échangée » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 453). Et pourtant, c'est bien un des seuls couples greeniens qui ont une véritable affection pour l'enfant, qui leur révèle le meilleur d'eux-mêmes.

sont le fruit de l'absence d'amour véritable qu'ils ont perçu chez leurs proches. Les assauts répétés des adultes ne se soldent que par l'échec, les enfants leur opposant une résistance et une froideur indéniables.

L'être est donc bien inlassablement seul, entouré de personnages qui n'ont rien d'un être humain. « L'amour est absent des œuvres de ce romancier, où s'agit une humanité centrée sur elle-même, et la solitude prend chez lui des couleurs sulfureuses »²⁵²⁶, écrit Michel Dyé. Comme Jean qui ne peut compter sur le soutien de personne, conscient par exemple pour Mme Vasseur, sa cousine, que « ce n'est pas qu'elle l'aime beaucoup, mais elle a besoin de cette reconnaissance verbale qu'il lui prodigue et se sent agréablement émue chaque fois qu'il l'entretient de sa bonté »²⁵²⁷. Ces personnages portent leur indifférence comme un masque sur le visage. À plusieurs reprises, le narrateur note l'absence de toute expression chez Mme Pauque, au « front lisse et calme »²⁵²⁸ et au « visage blême et régulier qui n'exprimait rien »²⁵²⁹. Obligé de s'adapter à ce milieu anesthésié, le personnage en devient lui aussi indifférent à autrui : « or ces trois femmes ne comptent guère dans la vie de Jean et il lui importe assez peu qu'elles s'illusionnent sur son compte et le croient meilleur ou pire qu'il n'est »²⁵³⁰. De même chez les Fletcher après la mort de Mrs Elliot : « À Mont-Cinère, la vie était lugubre comme si la mort, non contente d'avoir frappé un de ses habitants, se fût installée dans la maison. Emily et sa mère prenaient leurs repas en silence et ne se regardaient plus, chacune à ses réflexions »²⁵³¹. Dans cette absence d'amour se note une lassitude du personnage : lassitude à l'idée de lutter et imposer sa propre personne, lassitude de l'existence morne qui l'entoure. Dès lors, il ne lui reste qu'un vague dégoût de ce qui forme sa vie, ses proches inclus et comme l'écrit Jean-Claude Joye, les personnages « en demeurent marqués pour la vie et conçoivent une horreur invincible pour toute vie de famille »²⁵³². Telle est la raison de l'anesthésie des sentiments dans la famille greenienne. Autrui n'a pas plus d'attrait que le monde et à cette indifférence des choses s'ajoute le soulagement de ne plus avoir à lutter ainsi qu'un dégoût du sujet pour lui-même. Combien de personnages en effet parviennent à un point où la mort leur semble plus envisageable qu'une vie qu'ils ne désirent plus vivre ? Autrui étant le douloureux miroir de leur non

²⁵²⁶ Michel Dyé, *Le roman des années trente : crise ou évolution ? 1925-1935*, cité, p. 184.

²⁵²⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 200.

²⁵²⁸ *Ibid.*

²⁵²⁹ *Ibid.*, p. 376.

²⁵³⁰ *Ibid.*, p. 200.

²⁵³¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 223.

²⁵³² Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 52.

expérience au monde, ils ne conçoivent que difficilement leur existence. L'indifférence qu'ils retirent de leur existence et de leurs (non) rapports avec autrui est toutefois à préciser. Comme l'analyse Arnaud Codjo Zohou, l'indifférence à en elle une « absence radicale de détresse »²⁵³³, contrairement à l'ennui, qui, s'il est lui aussi « un manque d'adhésion à toute résolution »²⁵³⁴, ne manque pas de détresse. Dans l'ennui, il est à noter une « indifférence envoûtée »²⁵³⁵, où l'être se laisse vivre, s'en remet à un destin ou à une puissance extérieure qui lui dicterait ses choix et ainsi s'abandonnerait à une complète monotonie. Son indifférence lui masque la richesse des choses et des personnes, le condamnant à un retrait du monde qui lui semble avoir perdu toute sa réalité²⁵³⁶. Et l'intérêt et le sens du monde n'existent plus chez l'« ennuyé », comme si s'interposait entre lui et le monde un filtre qui lui présente une réalité qui n'a de réalité que le nom. Comme l'écrit Jean Sémolué, « l'ennui de l'existence quotidienne fait ressortir l'ignorance mutuelle dans laquelle les êtres vivent, ou plutôt végètent. Enlisés dans la fixité des habitudes, leurs rapports deviennent de plus en plus automatiques, privés

²⁵³³ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 13.

²⁵³⁴ *Ibid.*

²⁵³⁵ *Ibid.*

²⁵³⁶ Ce lien indifférence et réalité se note chez Alberto Moravia. L'ennui, tel qu'il est défini dès le début du roman par Dino, est « une sorte d'insuffisance, de disproportion ou d'absence de la réalité » (Alberto Moravia, *L'Ennui*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, 371 pages, p. 53) qui rend la vie opaque, « de cette même opacité [...] dont [s]on ennui habituel voilait le monde autour de [lui] » (*Ibid.*, p. 103) ou brumeuse : « Pour moi, l'ennui était semblable à une sorte de brume dans laquelle ma pensée s'égarait constamment, n'entrevoquant que par intermittences quelque détail de la réalité... » (*Ibid.*, p. 109). En effet, l'ennui est quasiment similaire au sentiment d'indifférence que l'auteur a dépeint dans *Les Indifférents*, « mais cette indifférence est, cette fois, étendue à tout le réel, à soi-même et au monde » (Nicolas Chiaromonte, « Moravia et le ver rongeur de la conscience », in *Preuves*, n°129, nov. 1961, p.82 à 86 ; cité dans Madeleine Bouchez, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, cité, p. 72). Aussi, Dino manque d'accroche à la réalité, ne ressent pas un sentiment d'existence, d'où cette sensation d'ennui. L'ennui est donc provoqué par un réel absent, mais aussi par un réel trop présent. Cette conscience exacerbée de la réalité provoque une coïncidence entre les choses imaginées et l'image de ces choses, d'où « une impression de déjà-vu qui finit par entamer notre sentiment de l'existence au monde et nous fait basculer vers l'irréel » (Gilles De Van, Préface à *L'Ennui*, cité, p. 18). Telle est la raison pour laquelle Dino, séduisant Rita, a l'impression de répéter la « tradition » des « amours ancillaires », et de tomber dans un stéréotype banal qui annihile tout rapport au réel. Cela s'illustre aussi bien dans l'exemple du verre, un verre que plus le narrateur regarde et décompose, le considérant comme un objet étranger à sa conscience, moins il a l'impression de maintenir un rapport avec lui. L'ennui-familiarité provient du fait que le verre est un objet trop connu, que ce soit dans sa nature ou dans sa fonction, ce qui fait naître une sorte d'abstraction des choses parce qu'elles sont trop connues et inconsistantes. Ainsi, il s'agit d'une sorte d'angoisse de la normalité des choses qui ont un surplus de sens. À cet ennui familiarité vient s'ajouter l'ennui extranéité, tout aussi radical sur le rapport à la réalité. Le problème de Dino, c'est qu'il ne parvient pas à s'ancrer dans le réel que ce soit avec la peinture ou avec ses rapports avec autrui. Le monde lui paraît dénué de sens et incompréhensible, d'où son indifférence à celui-ci et son incapacité d'agir. De même, son identité est mise en question puisque lui aussi devient indifférent et même Cecilia ressent cette indifférence, mais n'en a pas conscience et n'en souffre pas. Aussi, pour reprendre l'exemple du verre, celui-ci apparaît maintenant comme un simple objet, en cristal ou métal, dont sa fonction n'est que celle de boire, qui nous est étranger et opaque parce que sa conception fait qu'il se désintègre, qu'il perde un rapport avec lui, et donc qu'il devienne absurde. Aussi, pour en revenir à Julien Green, l'ennuyé greenien, son indifférence affective est à voir comme le signe d'un retrait du monde provoqué par l'ennui, dans une morne conscience que la réalité et les rapports avec autrui ne lui correspondent plus et ne peuvent plus le satisfaire.

d'humanité »²⁵³⁷. Leur indifférence met le doigt sur le refus quasi inné d'autrui, refus qui ne peut que se déverser dans une colère violente et abusive.

b) La colère :

Il peut paraître étonnant de parler de colère pour des « ennuyés ». En effet, nous avons mis en valeur chez eux leur faiblesse, leur manque d'implication et leur impuissance léthargique. Pourtant, nombre de nos personnages ennuyés, bien que timides, ont de véritables accès de colère qui laissent entendre la frustration qu'ils expriment et leur besoin exacerbé d'affirmation personnelle. Cette affirmation personnelle est chez eux un besoin égocentrique d'imposer leur vision sur celle d'autrui, étant donné que l'ennui les dépossède tout simplement de toute volonté d'agir.

Parmi les quatre humeurs, la colère²⁵³⁸ – dont le nom vient du grec *kholê*, la bile – découle d'un individu bilieux, dont la bile jaune prédomine, chaude, sèche et donc liée au feu. Et il n'est pas rare en effet de constater ce tempérament de feu chez les personnages. Chez Mrs Fletcher, par exemple, le narrateur note une véritable métamorphose dès lors que l'on porte atteinte à sa personne :

... ses yeux s'ouvraient tout grands et une étincelle jaune, brillant au fond des prunelles noires, leur donnait une vivacité extraordinaire. Ce n'était plus la même femme ; elle devenait incapable de se retenir et se laissait aller à prononcer les paroles les plus injurieuses sans hésiter non plus à lever la main sur la personne qui l'avait offensée²⁵³⁹.

La colère modifie une physionomie entière, détermine un personnage alors effacé, incapable de parler à une simple servante. De même chez sa mère, qui offre un réel jeu d'acteur, laissant à penser que son affection pour Emily n'est qu'un masque : « Tout à coup, elle quitta ce ton cajoleur et se rejeta brusquement dans le fond de son lit ; son visage changea et prit une expression de colère »²⁵⁴⁰ ou bien : « Sa voix monta tout d'un coup et devint stridente ; une violente colère bouleversa ses traits. [...] On eût dit qu'elle voulait imiter le grognement d'un chien à qui l'on veut prendre son os ; elle lâcha sa petite-fille et porta les mains à la tête avec un geste de théâtre »²⁵⁴¹. « Quitter », « cajoleur », « imiter », « geste de théâtre » : nous sommes bien dans le lexique du jeu

²⁵³⁷ Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, cité, p. 72.

²⁵³⁸ Du point de vue étymologique, il existe une véritable parenté entre la colère et la bile : *cholos* (colère) et *chole* (bile) laissent entendre que l'un engendre l'autre.

²⁵³⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 76.

²⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

²⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 141.

d'acteur. La grand-mère d'Emily accentue une peur qui est déjà ancrée en elle pour emporter l'adhésion d'Emily à sa haine envers Mrs Fletcher. La haine d'Emily est pourtant présente bien avant l'arrivée de sa grand-mère, alors même que sa mère croit en une trêve entre elles. Alors qu'Emily cède aux supplications de sa mère de renvoyer la servante, Mrs Fletcher ne se doute pas, dans sa joie, qu'Emily « regarda ce dos rond, cette tête grise calculant de nouvelles économies, [...] avec une espèce de soupir de colère... »²⁵⁴².

Ce masque que développe la colère se joue aussi des inimitiés entre les personnages. En effet, la passion de chacune de ces femmes les domine toutes entières, créant des liens familiaux là où la haine les avait effacés : « C'est dans ces moments seuls qu'un air de ressemblance se voyait entre elle et sa fille »²⁵⁴³, ajoute le narrateur, puis plus loin, alors que Mrs Elliot bute sur un mot, « on voyait, au fond de ses prunelles, briller une petite flamme de colère qui la transfigurait un instant »²⁵⁴⁴. Ce même feu, que nous avons analysé au début de ce travail, forme alors, en dépit de la volonté de ces trois femmes de se nier l'une l'autre, des liens généalogiques. Cette colère « apparaît plus volontiers comme conséquence et sous le contrôle d'une autre passion »²⁵⁴⁵, analyse Jacques Fontanille. La colère des personnages n'est en effet jamais sans prétexte, et donne lieu à des manifestations où le sujet donne libre cours à toute la violence contenue en lui. « Ainsi les êtres qui paraissent les plus simples laissent voir une dualité, les plus collés à la terre pourraient en être détachés. Les larves les mieux terrées dans la matière, *les hommes apparemment les plus heureux sont angoissés* »²⁵⁴⁶ écrit André Blanchet. En effet, la colère que les personnages éprouvent est le signe de leur angoisse : bien établis, ils redoutent plus que tout le changement qui leur fera ressentir le néant dont est caractérisée leur existence. Si l'auteur les dépeint en proie à une colère qui semble révéler en eux une autre personnalité, cette même colère semble indiquer une faible confiance en eux-mêmes, car ils font de la colère un masque leur permettant de cacher leurs faiblesses à autrui mais aussi à eux-mêmes. La colère n'est donc plus pour certains une émotion, mais le mode d'expression privilégié des tyrans. Pensons à Germaine tenant de soutirer une réponse à sa sœur concernant ses sorties vespérales. D'habitude effacée, oubliée à cause de sa maladie et de sa faiblesse physique, elle se jette néanmoins dans une joute verbale avec Adrienne

²⁵⁴² *Ibid.*, p. 104.

²⁵⁴³ *Ibid.*, p. 76.

²⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 96.

²⁵⁴⁵ Jacques Fontanille, « Colère », in Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, p. 61.

²⁵⁴⁶ André Blanchet, « Julien Green en proie à l'existence », in *La Littérature et le spirituel*, cité, pp. 156-157.

pour ne pas s'avouer une fois de plus vaincue. « Il y eut un court silence, puis Germaine se remit à parler, avec cette obstination des faibles qui ne peuvent se contenter d'une défaite et recommencent inlassablement la bataille »²⁵⁴⁷. Il en va de son image dans la famille : face au silence d'Adrienne, et n'ayant aucun moyen direct de pression, Germaine réaffirme son Moi. « ... sa curiosité s'exaspéra et se changea tout à coup en fureur. [...] « Tu vas parler, tu sais, dit-elle en tendant l'index vers sa sœur. Je saurai bien t'y forcer » »²⁵⁴⁸. Dans son langage, Germaine tente de retrouver une force perdue. Elle commence par affirmer le résultat de sa stratégie, l'aveu de sa sœur, pour finir sur ce « je » sujet actant d'un verbe au futur et non pas au conditionnel. De même avec l'emploi du présent de l'indicatif au lieu de l'impératif, qui sous-entend la victoire de Germaine sur sa cadette. Il y a dans cette scène une véritable peur de la malade de se voir effacée de la structure familiale, d'où – nous l'avons noté pour d'autres personnages – le besoin d'accentuer sa colère et de la sur jouer : « Germaine [...] élevait la voix comme pour se convaincre de ce qu'elle disait »²⁵⁴⁹. Pourtant, le personnage se trouve une fois de plus devant son impuissance. La scène se solde par un échec, et Adrienne surprend des larmes de dépit, de tristesse, de frustration et de colère chez sa sœur. Nous avons le même comportement chez Mme Vasseur. Victime de sa fille Ulrique, elle se venge sur plus faible qu'elle :

... elle éprouvait une satisfaction singulière à provoquer les caprices de son tyran, quitte ensuite à malmenager son mari ou la petite Hedwige ; elle se faisait aussi la main sur l'infortunée Félicie et montrait alors cette férocité propre aux âmes un peu lâches. Il y avait des jours où elle ne respirait que par la violence. Ses cinquante-neuf ans n'éteignaient pas en elle une juvénile ardeur au mal qui prenait chez cette femme toutes les formes de la colère, depuis une ironie perfide jusqu'aux paroles en quelque sorte inspirées que la fureur fait jaillir de la bouche²⁵⁵⁰.

Tout le besoin de l'adulte ennuyé est exprimé par le comportement à la fois de victime et de bourreau de cette femme. En effet, l'être ennuyé n'a le sentiment de son existence que lorsqu'il peut à son tour reproduire le comportement violent et tyrannique

²⁵⁴⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 315.

²⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 316.

²⁵⁴⁹ *Ibid.* Le père de Jean cache lui aussi par sa colère un sentiment d'infériorité. Son métier est une façon de jouer un rôle, d'acquérir une importance et un prestige qu'il peine à avoir chez lui, et sa colère en est une illustration : « Sa voix qui tremblait un peu ne s'élevait pas au-dessus d'un ton neutre et sourd, car mon père se gouvernait toujours et sa colère se traduisait par une sorte de grandiloquence glaciale qui s'adressait à lui-même plutôt qu'à moi dont il paraissait oublier la présence » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 290). Là aussi le lecteur trouve des traces d'une émotion contenue et donc calculée. Le ton « neutre et sourd » avec lequel il s'exprime souligne non l'absence de colère chez cet homme, mais la difficulté à affronter autrui – en témoigne la réflexion finale du narrateur et les tremblements de sa voix.

²⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 219-220.

de ses bourreaux. Par sa colère mimétique, Mme Vasseur se venge indirectement de sa fille et de la faiblesse honteuse dont elle fait preuve devant elle, et reporte sa frustration sur autrui. C'est un moyen de se masquer sa propre médiocrité et de soulager un désir de puissance maternelle qu'elle ne peut exercer sur sa fille. Le prouve les personnages sur lesquels elle reporte sa frustration : son mari, dont le narrateur a souligné la faiblesse toute féminine, la « petite Hedwige » qui, étant orpheline et donc sans appui ni défense, se fait le support privilégié de sa violence, et enfin la couturière Félicie, qui par sa fonction ne peut se rebeller. Enfin, sa faiblesse d'« ennuyée » est un des défits de Gertrude. La voilà se plaignant : « Soudain elle se jeta sur son lit et pleura de rage. On l'insultait trop. Tout le monde l'insultait et elle ne savait comment répondre. Sa lenteur d'esprit était une cause d'humiliation perpétuelle »²⁵⁵¹. Nous retrouvons le fameux « in odio esse » qui a engendré l'ennui et qui s'exprime par une insatisfaction de soi et du monde. Le personnage, comme d'autres, tel Philippe d'Épaves²⁵⁵², a sa propre personne en haine, consciente que sa personnalité faible et impuissante est la cause de sa vie médiocre et de son rapport d'infériorité avec autrui. Son explosion de colère est équivalente à celle de Mme Vasseur : « La figure luisante de larmes, elle se redressa et, quittant son lit, se mit à donner des coups de pied dans un tabouret qui glissa gaiement de côté et d'autre et pendant quelques minutes elle fit voyager le petit meuble à travers la pièce jusqu'à ce qu'il se renversât sur le dos, ses pattes torses en l'air comme pour demander grâce »²⁵⁵³. Mais la colère de Gertrude ne semble même pas prise au sérieux : le tabouret glisse « gaiement » et se rend de suite, mettant un frein au mouvement d'humeur de sa propriétaire. Le personnage est ridiculisé, tout autant que sa colère puisqu'il choisit un objet pour support de sa colère. Elle ne peut donc que rester faible, considérée par son frère comme un « esclave [...] »²⁵⁵⁴. Et pourtant, même ce dernier, malgré l'image virile qu'il véhicule, a le même dévouement de colère sur un meuble :

Quoiqu'il en soit, ce fut dans ce décor fastueux que M. Gustave se laissa aller à un accès de rage qui chez une femme eût dégénéré en crise de nerfs. D'un geste violent, il arracha sa cravate et ouvrit le col de sa chemise. [...] Il ôta son veston qu'il jeta sur un fauteuil, et tout à coup, foudroyé par une pensée ingouvernable, il s'affala sur le lit, à plat ventre, et les poings aux tempes il se mit à crier. Des mots sans suite s'échappaient de sa bouche et il roulait dans un sens et dans l'autre avec le mouvement alternatif d'une barrique qu'on pousse. [...] Il était loin de se douter que, l'oreille collée à la porte, M. Grosclaude, son secrétaire particulier, écoutait depuis un moment tout ce qu'il pouvait saisir de ces

²⁵⁵¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 296.

²⁵⁵² « Un besoin de détruire le prenait, un besoin de se nuire à lui-même » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 11).

²⁵⁵³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 296.

²⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 400.

discours étranges. [...] brusquement il tressaillit : aux paroles de tendresse qu'il entendait succédèrent des injures d'une obscénité énorme et précise. Le mot de cochonne revenait sans cesse, chargé d'une énergie furieuse en même temps que, dans un fracas retentissant, un meuble était mis en pièces. Le bois grinçait sinistrement, l'étoffe de déchirait avec une sorte de cri pareil à un sifflement d'effroi²⁵⁵⁵.

La médiocrité des personnages leur est attachée. Alors que Gustave entretient son image, l'accentuant par son rapport de domination d'autrui, il est indéniable qu'il faut aussi y voir un complexe d'infériorité. En effet, comme Mme Pauque il passe ses nerfs sur plus faible que lui et joue de sa stature pour ne rencontrer aucune velléité de révolte chez ses victimes. Ici, l'épisode du meuble mime, symboliquement, le viol de la fillette, comme l'a analysé Giovanni Lucera. Les paroles de tendresse, les obscénités, le grincement et le cri ne laissent aucun doute quant à la scène et au motif de la colère de Gustave. Cette dernière découle de l'insaisissabilité de Louise, qu'il ne parvient à posséder. D'ailleurs, ce qui accroît la colère, c'est de se dire que le temps passe et que la fillette deviendra une femme, avec tout ce que cela présuppose. S'il aime les fillettes, c'est pour leur pureté, certes, mais aussi parce qu'elles sont des proies simples, qui ne le mettent pas devant son impuissance.

La colère d'Emily, tout comme celle de Mrs Elliot, semble néanmoins tout aussi néfaste pour elles que pour autrui. En proie à la colère, les personnages ne se contrôlent plus et étouffent : « ses paroles devenaient confuses et sa langue s'épaississait. Elle fit un geste de ses deux mains comme pour cacher quelque chose dont la vue lui était odieuse »²⁵⁵⁶ et « la colère étouffa ses dernières paroles et elle fit mine de se lever, mais sa force la quitta aussitôt... »²⁵⁵⁷. D'ailleurs, les colères des femmes sont bien souvent ridiculisées, présentées comme une explosion hystérique accrue par le narcissisme du personnage. En effet, la colère de ces femmes est provoquée par des atteintes à leur image. En est l'exemple l'épisode du ciseau dans *Minuit*. Alors que Marie cherche à récupérer les ciseaux qu'elle avait donnés à Élisabeth parce que cette dernière lui assène un « je ne vous

²⁵⁵⁵ *Ibid.*, pp. 429-431.

²⁵⁵⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 115.

²⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 116. Seule Ulrique, parmi ces femmes colériques, dispose d'une solide maîtrise d'elle-même : « La colère chez cette femme ne se trahissait que par un calme insolite. Jamais elle n'articulait si distinctement ni ne pesait ses mots avec tant de soin que dans les moments où d'autres perdent le contrôle de leur langue. On eût dit que la fureur la rendait lucide et l'élevait en quelque sorte au-dessus d'elle-même » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 214). Il faut voir dans cet esprit froid la capacité innée à manipuler autrui en ne laissant rien paraître de ses faiblesses, la colère étant pour elle une preuve de la perte de toute maîtrise de soi. Elle obtient ainsi le dévouement de tous ses proches, qui cèdent au moindre de ses caprices pour ne pas lui déplaire.

aime pas »²⁵⁵⁸ puis lui taillade l'étoffe de sa robe, elle doit être retenue par ses sœurs tellement sa rancune est forte :

Un peu pâle, mais tranquille, l'enfant regagna le canapé, sous les regards de fureur que lui lançait sa tante.

« Elle a voulu me tuer ! criait Marie qui se débattait dans les bras de ses sœurs. La pointe des ciseaux m'est entrée dans la chair. Je te défends de t'asseoir sur mon canapé, petite ogresse ! »

Il fallut que Rose lui emprisonnât les poignets dans ses mains vigoureuses et que Clémentine se pendît à sa taille pour la retenir, car l'indignation triplait sa force et stimulait son courage, et maintenant qu'elle ne voyait plus les ciseaux entre les doigts de sa nièce elle voulait soulager sa rancune en frappant le petit visage ardent et sérieux qui la considérait en silence²⁵⁵⁹.

L'épisode est probant. Si Marie explose ainsi, c'est d'une part parce qu'elle attendait de sa fillette toute sa gratitude et une servitude indéniable, d'où son dépit ; et d'autre part parce que ce geste est une atteinte à l'image qu'elle se donne. En effet, Marie est la plus tyrannique de ses sœurs et cherche sans cesse à les réduire au silence et à imposer sa domination sur elles. Comme ces dernières sont tout aussi faibles que sans volonté, elle ne trouve aucune résistance²⁵⁶⁰ et se plaît à exercer sa tyrannie de façon encore plus accrue puisqu'elle sait qu'elle n'a aucune velléité de révolte chez ses sœurs. Aussi, le geste d'Élisabeth est une remise en question de son image et donc une atteinte narcissique, exprimée symboliquement par le découpage de sa robe, miroir de l'apparence. C'est d'ailleurs ce qu'elle regrette, dans « un sanglot rageur »²⁵⁶¹. D'ailleurs, ses pleurs indiquent bien qu'Élisabeth a trouvé la faille chez elle, et donnent la vraie image de Marie, pas plus forte que ses sœurs. Son désir de frapper la fillette montre bien qu'elle a trouvé en elle un adversaire de taille et qu'elle compte bien l'anéantir.

Aussi, il faut voir en la colère de ces personnages tout un processus où la colère est le résultat de quatre états ou raisons, selon le sens de lecture que l'on prête à ce schéma : « attente fiduciaire – frustration – mécontentement – agressivité »²⁵⁶², schéma qu'a distingué A.-J. Greimas dans son étude sur la colère. De fait, la colère est irraisonnée : elle provient d'une attente confiante et narcissique du sujet, qui, n'obtenant pas satisfaction,

²⁵⁵⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 412.

²⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 413.

²⁵⁶⁰ Certains personnages sont paralysés et se trouvent – de fait – à la merci de toute explosion de colère : « Qu'il suffise de savoir que mon patron laissa éclater la colère la plus dégradante, une colère qui cherchait ses mots dans l'ordure et me les soufflait au visage dans une haleine nauséabonde. J'avais reculé jusqu'au mur devant cet homme en chemise qui avançait sur moi, je serrais les dents [...]. Les yeux fermés, j'attendais que M. Ernest me frappât » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 275).

²⁵⁶¹ *Ibid.*

²⁵⁶² A. J. Greimas, « De la colère », in *Du Sens II*, Paris, Le Seuil, 1983, 245 pages, pp. 226-230.

éprouve une frustration, puis un mécontentement qu'il exprime enfin en agressivité. Les soupçons de Mrs Elliot concernant le désir de sa fille de la tuer ne sont pas fondés, du moins apparemment, et dans la colère qu'elle ressent s'expriment au contraire toute son angoisse de la mort et sa faible estime d'elle et de sa fille : « l'émotion lui fit perdre le souffle ; elle considéra Emily avec des yeux pleins de colère et de désespoir à la fois... »²⁵⁶³, note le narrateur lors d'une autre explosion de colère. Le comportement d'Emily suit ce même cheminement : l'attente sûre d'elle de posséder Mont-Cinère, la frustration à cette possession qui lui semble trop lointaine et qui s'exprime par la mise en mots de son désir insatisfait, l'expression de plus en plus exacerbée de son mécontentement envers sa mère, mécontentement qui tend à affaiblir son autorité en lui montrant tout son ressentiment, et enfin l'agressivité affirmée qu'elle manifeste envers elle par sa haine, et qui se solde par l'explosion : l'incendie de la demeure. De même pour Antoine : au présumé confiant de sa propre puissance paternelle, qui attend d'être obéi sans remise en question succèdent l'état de frustration face à une fille malade qui commence à bouleverser ses habitudes et une autre fille qui ne le considère plus comme le seul homme, la contrariété de voir l'inadéquation entre ses attentes et la réalité et l'agressivité qui prépare l'explosion de la colère, pensant ainsi résoudre par sa colère cette attaque à son bien-être, parce que « comme le fait remarquer Sénèque, l'explosion de la colère ne résout rien d'autre que le malaise du sujet »²⁵⁶⁴. Ainsi, « les transitions, d'une phase à l'autre, sont assurées par une suite d'identités modales : le croire, le vouloir, le savoir, le pouvoir »²⁵⁶⁵, poursuit Jacques Fontanille. La colère met donc bien à jour l'égoïsme et l'égocentrisme de chaque personnage. Par ses attentes, son repli sur soi dans un monde bien fermé où il s'érige seul maître, l'être ennuyé tente par tous les moyens à se réapproprier une existence fuyante, souvent niée par ses proches. À l'absence d'amour qui manque à son cercle familial répond un besoin incoercible et désespéré – puisqu'il n'a plus rien à perdre – de s'imposer pour avoir le sentiment vif de son existence.

5 – La domination et la haine d'autrui :

²⁵⁶³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 129.

²⁵⁶⁴ Jacques Fontanille, « Colère », in Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, p. 65.

²⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

Nous avons rappelé précédemment que l'étymologie du verbe « ennuyer » vient du latin « inodiare », de « l'odium »²⁵⁶⁶ la haine. La haine envers soi, mais aussi, en cela qu'elle est inhérente à la précédente, la haine envers autrui pour ce qu'il impose au personnage, entre éducation restrictive, milieu étouffant ou quotidien ennuyant qui l'oppriment. Cette oppression, qui est tant morale que physique, accable – pour reprendre la racine latine du verbe « opprimer » – le personnage, et donne un instant aux oppresseurs la preuve de leur existence. Émile Tardieu décrivant les formes de l'ennui, met en avant l'extraordinaire méchanceté de l'être ennuyé, qui « a une prédilection pour cet excitant puissant de la vitalité qui est la haine »²⁵⁶⁷. Celle-ci passe à travers le dégoût d'autrui, support sur lequel se focalise son désir d'anéantissement, et le despotisme, la tyrannie et le sadisme dont il fait preuve pour mieux opprimer et réduire au silence celui qui lui nuit par sa simple présence. Enfin, il faut noter la surprenante complaisance à se sentir victime de la part de ces rêveurs de liberté et de libération.

a) Le dégoût :

Façon de tenir à distance autrui et de le désacraliser, le regard sans concessions et plein de haine que portent les personnages sur leurs proches sont récurrents. Emily, observant sa mère ne peut s'empêcher d'en noter les manies ridicules :

« À quoi pense-t-elle donc ? » se demandait Emily lorsqu'elle voyait sa mère regarder autour d'elle en mangeant. Son air absorbé l'irritait horriblement. « Je n'existe pas pour elle, sauf quand elle s'aperçoit que je lui coûte quelques dollars. » Et, prise de colère, elle se mettait à l'observer et faisait intérieurement le compte de tout ce que cette femme avait de haïssable. Ce gros visage aux chairs sans couleurs, aux yeux vides, ces gestes, cette manière timide de prendre sa fourchette, son pain, son verre ; cette fausse douceur, son âme peureuse et violente qui se trahissait dans chaque attitude, dans chaque regard²⁵⁶⁸.

Ce qui est intéressant, c'est que par ce dégoût d'autrui passe avant tout le dépit de n'être pas ou peu considérée par sa mère. Il y a là encore tout un besoin narcissique du personnage qui espère être au centre de tout. C'est par le regard d'autrui que les personnages ennuyés espèrent voir dévoilée leur existence, et ce regard étant absent – puisque les personnages greeniens vivent entre eux comme des étrangers – ils ne parviennent à avoir conscience de leur existence, d'où des gestes parfois désespérés et contre leur volonté pour s'affirmer. Ici, le lecteur constate la distanciation d'Emily face à

²⁵⁶⁶ Aussi, « est mihi in odio » signifie « cela m'ennuie », « odio » étant pourtant un dérivé de « odium », la haine.

²⁵⁶⁷ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 211.

²⁵⁶⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 223-224.

sa mère, qui est une manière d'ébranler son image de mère toute puissante dans un deuil symbolique²⁵⁶⁹ et de faciliter son émancipation²⁵⁷⁰. En s'en détachant, en la ridiculisant, le personnage affaiblit les liens qui la lient à sa mère et cueille la force nécessaire pour mettre à mal son autorité. De même dans *Adrienne Mesurat*. Le personnage éponyme n'éprouve que du dégoût pour ses proches, qui sont l'incarnation de la médiocrité. Lors de la partie de cartes, Adrienne étouffe littéralement parlant entre ces deux êtres qu'elle exècre plus que tout et qui salissent, par leur soupçons ridicules, un amour encore pur. « Le souffle chaud du vieillard effleura sa joue ; elle ferma les yeux, prise d'un dégoût subit et tenta de rassembler ses idées »²⁵⁷¹. Les notations en ce sens sont récurrentes au fur et à mesure que l'intrigue progresse et qu'Adrienne conçoit enfin un total détachement de son père :

Adrienne observait cette mimique du coin de l'œil et gardait le silence. Depuis quelques jours, elle avait senti se glisser dans son cœur un sentiment qu'elle n'avait jamais connu jusque-là et qui l'avait choquée d'abord pour lui donner ensuite une sorte de joie secrète : elle méprisait son père. Pendant des années elle l'avait respecté, peut-être même pensait-elle l'avoir aimé de cet amour sans feu que l'on distribue en parts égales aux divers membres de sa famille, mais, à partir du jour où il l'avait secouée pour la contraindre à jouer aux cartes, elle avait reconnu que la crainte seule formait le fond de son respect, et que l'amour filial n'y jouait aucun rôle. [...] Cependant, elle prenait l'habitude de ses violences et elle en souffrait moins ; il lui semblait que depuis le moment où elle s'était appliquée à observer tous les ridicules de son père, elle était plus libre, elle respirait mieux. C'était comme une vengeance qu'elle exerçait contre lui et dont il était lui-même

²⁵⁶⁹ Cet ébranlement est le symbole d'un deuil de la symbiose maternelle, comme l'analyse Alain Braconnier : « Un adolescent a fort à faire, car il a une série de deuils à accomplir. Le premier est celui de la maman-refuge, qui entraîne le deuil du bien-être idéal représenté par l'union avec la mère. Mais il y a aussi le deuil de la « mère œdipienne », d'autant plus difficile qu'il se fait en présence de la personne réelle » (Alain Braconnier, *Mère et Fils*, Paris, Odile Jacob, 2005, 329 pages, p. 155). Grandir est bel et bien un processus d'agression vis-à-vis des parents puisqu'il s'agit de prendre leur place et de s'affirmer en tant qu'adulte.

²⁵⁷⁰ Pour s'émanciper, explique Alain Braconnier, il faut que l'adolescent passe par deux étapes. D'abord, l'intégration des schémas et règles familiaux, qui permet à l'adulte en devenir de construire une première facette de sa personnalité. Ensuite, le moment de la révolte où ce dernier rejette tout ce qu'il a intégré afin de s'individualiser, voire de se marginaliser. Après des années de soumission, les adolescents greeniens sont dépeints dans cette deuxième étape, qui correspond bien plus qu'à un simple mouvement d'émancipation. En réalité, il en va de leur être au monde. En effet, le mot « émancipation », formé sur le terme latin « manípium », c'est-à-dire le « droit de propriété », met en avant le mode de relation qui prédomine dans les familles greeniennes : la possessivité. Les parents font de leurs enfants une partie d'eux-mêmes. Dans leur révolte, les adolescents cherchent donc à « dénouer le corps incestueux » (Carole Eliacheff, Nathalie Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, coll. « Le Livre de Poche », 412 pages, p. 30, p. 61), d'accomplir le « cut off » dont parlent les psychanalystes anglo-saxons. Il s'agit pour l'adolescente – et le processus est le même pour le garçon – de ne plus être un objet passif. « Elle n'est plus dans l'intemporalité de l'enfance, mais dans une histoire – son histoire à elle – où il lui faut à toute force avancer, se décider, couper des liens... [...] Parvenir à avancer dans son histoire à elle, c'est réaliser ce que les psychanalystes anglo-saxons nomment le *cut-off*, c'est-à-dire « la manière de se séparer de son passé pour s'engager dans la vie au niveau de sa propre génération » (Murray Bowen, *La Différenciation du soi. Les triangles et les systèmes émotifs familiaux* (1978), Paris, ESF, 1996, 196 pages, p. 95) cité in Caroline Eliacheff, Nathalie Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, cité, pp. 36-37). Or, il est difficile d'accomplir ce *cut-off* pour l'adolescente qu'est Emily, par exemple, face à une mère qui lui refuse tout statut d'adulte en devenant, parce que cela serait perdre son statut de mère qui constitue toute son identité.

²⁵⁷¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 321.

et l'instrument et la victime. Était-ce elle, en effet, qui l'obligeait à faire ces mines ridicules, à marcher de cette façon pesante, la bouche ouverte, à manger salement ? Non, mais on eût dit qu'il faisait tout pour se dégrader aux yeux de sa fille qui attachait sur lui un regard à la fois curieux et dégoûté. C'est peut-être la plus grande consolation des opprimés que de se croire supérieurs à leurs tyrans²⁵⁷².

Consolation du faible, il n'empêche que le dégoût qu'elle fomenta peu à peu lui permit une libération partielle, étant donné qu'elle ne fait plus corps désormais avec son bourreau. Observer ses gestes vulgaires tout autant que méprisables lui donne la force de tourner au ridicule ce père pourtant vénéré et de lui ravir ainsi une place qu'il considère indiscutable. L'amour rationnel et ainsi peu sincère qu'elle lui réservait cède sa place à un sentiment raisonné qui a pour lui authenticité et force : la haine. Nourrir ce sentiment du fond de son cœur, puisqu'elle ne peut l'exprimer par la même ironie insolente qu'Emily, accroît le sentiment de sa puissance contre son père, puisque sa répulsion reste secrète et inimaginable par son père. La « joie étrange »²⁵⁷³ qu'elle ressent lorsque son père s'adonne à compter les mouches sur le tue-mouche complète la nausée dont elle est prise face à un père qui n'a pour lui que la médiocrité, à mille lieux du raffinement qu'elle imagine chez le docteur. Comme l'écrit Antoine Fongaro, « l'amour devient une haine destructrice »²⁵⁷⁴, avec une puissance d'autant plus forte que sous cet amour le personnage découvre des sentiments qui n'avaient rien en commun avec lui. Germaine aussi prend conscience du ridicule de son père : « Adrienne et Germaine l'observèrent à la dérobée, et dans leurs yeux se glissa le même regard de curiosité et de dégoût. Il était accroupi devant la flamme et faisait penser, d'une façon odieuse à force de ridicule, au petit enfant qui aligne des pâtés sur le sable »²⁵⁷⁵. Leur regard enlève à leur père toute virilité, et donc toute sa puissance. De père, il devient « ce vieillard », « cet homme », « ce tyran » qui n'a plus rien en commun avec sa filiation. Aussi, comme l'analyse Guy Sagnes, « l'ennui est dégoût de vivre, et non pas seulement dégoût de *sa* vie, mais dégoût de *la* vie, inaptitude à la vie force de dégoût... »²⁵⁷⁶. Ce dégoût s'étend à tout : le décor, autrui, et pire, soi-même, tellement l'« ennuyé » n'est plus capable de se supporter, de vivre avec soi dans la conscience exacerbée de son impuissance létale. Rien ne trouve de grâce à ses yeux, et en est la première victime l'autre, celui qui lui impose sa vie de misères. « La vie m'est en

²⁵⁷² *Ibid.*, pp. 346-347.

²⁵⁷³ *Ibid.*, p. 347.

²⁵⁷⁴ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 172.

²⁵⁷⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 368.

²⁵⁷⁶ Guy Sagnes, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 83.

dégoût »²⁵⁷⁷, écrit Diderot à Sophie Volland, et c'est bien la plainte que pourraient faire nos « ennuyés ». Autant physique que moral, leur dégoût est bien lié à la vie d'ennui qu'ils supportent, et devient l'essence même de l'existence. « J'ai vécu, c'est-à-dire je me suis ennuyé »²⁵⁷⁸ écrit Flaubert, parce que la vie finit par apparaître « comme une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe par un soupirail »²⁵⁷⁹. Voilà ce « violent dégoût de tout »²⁵⁸⁰ dont Julien Green parle dans son *Journal*. Tout devient le support du dégoût de l'être ennuyé, car tout lui rappelle sa misérable condition. Telle est la raison pour laquelle ils ont autant en aversion leurs proches, étant les premiers responsables – à leurs yeux – de leur ennui et de leur existence médiocre.

Par ailleurs, le regard sans concessions que les personnages portent sur leurs proches illustre bien que l'absence de tout amour ne peut qu'évoluer vers l'indifférence, et au pire, vers la haine. Dès le début du roman, Adrienne regarde sa sœur « sans mot dire, avec ce regard qui ne paraissait jamais s'adoucir »²⁵⁸¹, et il en est de même pour Emily, qui, à chaque tentative de sa mère pour l'apprivoiser, se dégage violemment ou lui lance « un regard haineux »²⁵⁸². Les nombreux reculs des personnages devant leurs proches sont éloquentes et sont l'image du rejet d'autrui. Adrienne refusant tout contact avec sa sœur, dans un premier temps parce qu'elle est malade mais aussi parce qu'elle ne peut répondre au moindre geste esquissé d'affection²⁵⁸³, Ulrique incapable de ressentir certaines émotions, dont la compassion pour la tristesse d'Hedwige ou l'affection, Gertrude incapable d'agir naturellement avec sa nièce²⁵⁸⁴ : ces personnages prouvent que l'ennui

²⁵⁷⁷ Denis Diderot, *Correspondance* V, Paris, Laffont, 1997, 1468 pages, lettre à Sophie Volland du 28 octobre 1760, p. 287.

²⁵⁷⁸ Gustave Flaubert, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, cité, Lettre du 29 juin 1837, p. 121.

²⁵⁷⁹ *Ibid.*, lettre du 7 avril 1846, p. 261. Même image donnée par Mallarmé du dégoût qui le saisit face à une existence qui n'est pas à la hauteur de ses espoirs : « Ici-bas a une odeur de cuisine » (Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Folio Classique », 688 pages, Lettre à Henri Cazalis, 3 juin 1863, p. 145).

²⁵⁸⁰ Julien Green, *Journal, L'Œil de l'ouragan*, cité, 10 juin 1943, p. 731. Il poursuit : « On voudrait presque ne pas être, on ne sait que faire de soi, de son corps ; dormir est la seule ressource ». C'est en effet le drame de l'ennuyé, que de supporter une existence dont il ne sait que faire et qu'il peine à supporter. Le sommeil est la seule ressource parce qu'il est un état de néant qui lui permet d'échapper à la matérialité de son existence et donc de trouver une fuite dans l'inconscient.

²⁵⁸¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 290.

²⁵⁸² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 75.

²⁵⁸³ La scène du départ de Germaine est particulièrement probante. Adrienne résiste aux tentatives désespérées de sa sœur en manque d'affection : « Germaine avança une main qu'Adrienne ne prit pas » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 367), et face à ses pleurs, au lieu de lui manifester un peu de réconfort, « elle toucha son épaule qu'une espèce de hoquet soulevait de temps en temps » (*Ibid.*), et la seule pensée qui l'effleure c'est la crainte que son père arrive. De même : « Brusquement, Germaine lui tendit les bras ; ses lèvres tremblaient et des larmes brillaient dans ses yeux, mais Adrienne recula dans la chambre avec effroi » (*Ibid.*, p. 370).

²⁵⁸⁴ « Seule de nouveau elle se demanda si elle n'eût pas mieux fait d'embrasser sa nièce, au lieu de lui dire des choses étranges, mais elle n'eût pas osé » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 329). C'est ici la peur

provoque la déshumanisation de l'être. Le lecteur constate la même chose pour Mrs Elliot dont la haine est devenue partie prenante de sa personnalité : « Mrs Elliot nourrissait à l'égard de sa fille une de ces haines féroces de malade, haines d'autant plus vives et persistantes, semble-t-il, qu'elles ne se raisonnent pas et qu'elles finissent par devenir, en quelque sorte, une partie de la maladie... »²⁵⁸⁵. Il n'est plus question alors, chez ces inactifs, que de combler leur journée en vouant une haine mortifère pour leurs proches.

En effet, les personnages prennent conscience de l'absence d'amour qui caractérise leur union, et pire, de la haine qu'ils ressentent l'un pour l'autre :

Depuis quelques jours, elle s'était rendu compte de ce qu'elle n'avait pas consenti à s'avouer jusque là. Il s'agissait de Frank. Elle en était venue à le détester. Pourquoi ? Elle ne comprenait pas qu'en demeurant ce qu'il avait toujours été, un être humain pût devenir aussi odieux. Certainement Frank n'avait pas changé ; il était toujours aussi calme, aussi froid dans ses manières, aussi prudent et réservé dans ses paroles, plus réservé peut-être. En réfléchissant aux sentiments qu'elle avait pour lui, elle s'aperçut qu'à l'origine de sa haine se trouvait la défiance, mais une défiance obscure et qu'elle ne s'expliquait pas, quelque chose de semblable à ce que ressentait sa mère, sans doute ; et elle se souvint des paroles qu'elle avait si souvent entendu prononcer à Mrs Fletcher : « Je n'aime pas ses yeux. » Ah ! elle non plus n'aimait pas ses yeux, ni son visage fermé, ni sa façon de s'absenter toute la journée ou de rôder autour de la maison comme un malfaiteur²⁵⁸⁶.

Emily prend peu à peu conscience que son plan ne lui a apporté ni satisfaction ni épanouissement. En effet, pensant trouver dans le mariage la solution pour posséder Mont-Cinère, elle n'a pas même réfléchi à un objet d'amour qui la satisfasse. Elle ne connaissait pas vraiment son voisin avant le mariage, et déplore ne pas connaître la vie conjugale. La raison de sa haine envers lui semble évidente : si certes elle éprouve de la défiance envers lui, elle espérait connaître le bonheur dès lors qu'elle posséderait la demeure, mais elle « devenait de jour en jour plus nerveuse et plus maussade »²⁵⁸⁷, « le temps lui pesait horriblement depuis qu'elle se savait maîtresse à Mont-Cinère »²⁵⁸⁸. Emily prend conscience que la possession n'a pas assuré son bonheur, mais aussi qu'elle n'est pas allée jusqu'au fond du problème : par le mariage, Frank aussi est propriétaire, tout comme sa fille, et Emily n'a donc plus une possession exclusive. Sa frustration se reporte en haine sur l'objet qui rend impossible toute possession. Le nom « malfaiteur » est probant et exprime toute l'illégitimité dont elle affuble Frank concernant sa possession de la demeure. Si le malfaiteur est par définition celui qui commet des actions criminelles,

de Louise, devant son silence, sa froideur apparente, et ses yeux accusateurs, qui retient le personnage, et qui montre son inadaptation au monde.

²⁵⁸⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 106.

²⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 259.

²⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 258.

²⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 259.

par son simple statut Frank se rend coupable aux yeux de la jeune fille. Elle ne voit pas en lui son époux, un allié, mais un inconnu – par sa non-appartenance à la généalogie des Fletcher – désormais en droit de lui ravir sa maison. Voilà pourquoi elle comble son sentiment de dépossession par de la haine à l'encontre de cet intrus. D'ailleurs, ses réflexions le prouvent :

« Pensez-vous que je vous ai épousé pour que vous viviez dans ma maison comme il vous plaît, pour que vous y ameniez votre fille ? Vous n'êtes pas chez vous. Je vous chasserai si je veux ! [...] Je vous ferai jeter dehors, répétait-elle avec une obstination furieuse. Nous verrons bien si je suis maîtresse ici. »²⁵⁸⁹

Nous avons bien l'image de la naïveté d'Emily dont l'erreur fatale va à l'encontre de ce qu'elle aurait pu avoir avec un peu de patience : si elle divorçait, le divorce « la priverait peut-être d'une façon complète et définitive de sa maison natale »²⁵⁹⁰. Son aversion pour Frank ne peut qu'être accrue par cette révélation. La répulsion qu'elle éprouve pour sa petite fille Laura, « le dégoût qui l'empêchait de toucher ces petites mains crispées et ces joues humides »²⁵⁹¹, exprime tout le dégoût de cette filiation, de ces petites gens qui ne méritent pas de jouir de Mont-Cinère. Face aux obstacles à sa possession, Emily ne ressent qu'une violente haine. « C'est incontestablement chez Emily Fletcher que l'on rencontre la haine la plus féroce, la plus concentrée envers sa mère »²⁵⁹², écrit Jean-Claude Joye. En effet, même sa mère fait l'objet d'une telle aversion :

Mentalement elle fit la liste de tous les griefs qu'elle avait contre Mrs Fletcher. Elle détestait sa fausse douceur, les manières timides et l'air innocent qu'elle affectait en présence des gens pour cacher sous une apparence bénigne un cœur dur et avide des biens de ce monde. Pourquoi aussi ces pieuses habitudes ? Sans doute pour flatter son âme éprise d'elle-même et jouir de se croire bonne, car assurément elle se croyait bonne. Tout d'un coup, Emily se rappela que sa mère l'avait chargée de renvoyer la femme de chambre, et se sentit pleine d'indignation au souvenir de cette corvée qu'elle aurait à faire dans quelques minutes. Une chaleur subite s'étendit sur tout son visage. Il lui vint un étrange désir de se lever, de s'approcher de sa mère, de la prendre par les cheveux pour l'insulter et se venger d'elle²⁵⁹³.

Les personnages ressentent bien une véritable haine envers leurs proches, en cela qu'elle est réfléchie, longtemps murie. Ce passage éclaire le fond de ce sentiment : haïr quelqu'un, ne concevoir que du dégoût pour sa personne, c'est désirer la disparition de cet

²⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 262.

²⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 263.

²⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 262.

²⁵⁹² Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 59.

²⁵⁹³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 101.

être dont la seule présence irrite. Le prouve cet autre passage : « Mais dites-moi pourquoi il suffit que je voie ma mère pour que je sente en moi le désir de la tuer, avant même qu'elle ait dit quelque chose, avant qu'elle m'ait regardée »²⁵⁹⁴. Le rejet d'autrui est donc fort et semble en outre exprimer un désir de dépersonnalisation : c'est tout ce qui forme l'identité du personnage que le protagoniste déteste. Tel est le désir de Marie²⁵⁹⁵ ou d'Emma Vasseur, par exemple, face à un mari qu'elle ne supporte plus et qui la dégoûte en tout points : lorsqu'il dort, lorsqu'il est livré au regard d'autrui, sans masque, il ne provoque rien d'autre chez son épouse qu'une aversion profonde. « De son œil impitoyable, elle regardait le visage exténué de son mari assoupi et se demandait par quelle aberration elle avait pu se donner à ce petit homme, en quoi sa mémoire la trompait car elle ne s'était pas donnée à cet homme, mais vendue à lui devant témoins pour une somme importante »²⁵⁹⁶. Encore fois, dans cette aversion se trouve – latente – une blessure narcissique que le narrateur ne manque pas de dévoiler. Si elle trouve son mari méprisable, elle l'est tout autant car elle l'a épousé par intérêt, en retirant un avantage financier. La haine qu'elle déverse sur son mari est une haine d'elle-même, d'avoir fait primer la raison sur les sentiments. De même, le lecteur trouve l'image de la haine comme volonté de destruction mais aussi de dépersonnalisation dans *Minuit*. Couchée dans le lit des filles de M. et Mme Lerat, Élisabeth les sent « blotties contre elle, moins par affection, sans doute, que par un obscur désir de l'étouffer en dormant »²⁵⁹⁷. Volonté d'élimination, d'étouffement de ce corps intrus, le comportement des deux filles des Lerat n'est pas sans

²⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 238. De même, Bernardo Soares éprouve jusqu'à la nausée l'horreur d'autrui : « Il arrive parfois – sans que je m'y attende et sans que rien m'y prépare – que l'asphyxie de la vie ordinaire me prenne à la gorge, et que j'éprouve une nausée physique de la voix, des gestes de ce que l'on appelle nos semblables. Une nausée physique directe, ressentie directement dans l'estomac et dans la tête, stupide merveille de la sensibilité éveillée... Chacun des individus qui me parlent, chaque visage dont les yeux me fixent, m'affecte comme une insulte, une ordure. Je suinte par tous les pores une horreur universelle. Je défaille en me sentant les sentir. Et il arrive presque toujours, dans ces instants de détresse stomacale, qu'un homme, une femme, un enfant même se dresse devant moi comme le représentant réel de cette banalité qui me donne des haut-le-cœur » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 67). Ce dégoût universel pour autrui est – comme chez les personnages greeniens – provoqué par une quotidienneté abjecte qui rend l'être humain méprisable parce que représentant la banalité de l'ennui. Ils relèvent, pour le narrateur, « de cette inutilité métaphysique que l'on appelle de chair et d'os » (*Ibid.*, p. 70) et perdent alors toute subjectivité. Les voilà réifiés, dépourvus de toute humanité : « on dirait des choses découpées, posées sur l'étal marmoréen de quelque boucherie, morts qui saignent comme des vies, côtelettes et gigots du destin » (*Ibid.*).

²⁵⁹⁵ « Et ne t'appuie pas comme ça sur moi ! ajouta-t-elle en repoussant sa sœur qui l'avait frôlée. [...] Ne me touche pas, Clémentine ! Tu m'énerves ! » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 408). Le rejet de sa sœur passe par le refus de tout contact physique avec elle. Se laisser toucher signifie s'ouvrir à autrui, lui permettre d'entrer en contact avec soi-même. Ici, sa réaction signale bien un refus de sa personne, comme Élisabeth procèdera avec elle. « ... au contact de ses doigts, comme à celui d'une chose empoisonnée, l'enfant s'était écartée avec brusquerie. « Je ne veux plus que vous me touchiez, dit-elle d'un trait. Je ne vous aime pas. » » (*Ibid.*, p. 412).

²⁵⁹⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 217.

²⁵⁹⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 456.

haine et jalousie à l'égard de cette étrangère qui leur ravit l'amour et l'affection qu'elles quêtent sans cesse chez leurs parents pour combler un manque latent de confiance en elles. Voilà pourquoi elles prennent plaisir à chercher un défaut physique chez la fillette, défaut qui leur assurera, pensent-elles, de reprendre la première place dans le cœur de leurs parents. Enfin, Adrienne aussi prend conscience d'une telle haine envers sa sœur, haine qui a à voir avec sa peur de la maladie :

L'idée seule d'établir de nouveaux rapports avec la malade ne pouvait, en effet, que déplaire à Adrienne ; bien plus encore la perspective d'avoir à faire une démarche pour elle. Ce n'est pas qu'elle lui enviât sa portion de l'héritage paternel, c'était l'obligation de penser à elle une fois par mois qui l'ennuyait, d'aller voir le notaire, de passer à la poste et de prononcer son nom. Elle mettait cela sur le compte de la haine qu'elle avait toujours nourrie à l'endroit de Germaine, mais c'était quelque chose de beaucoup plus fort et qu'elle ne pouvait comprendre parce qu'elle n'avait pas le courage de se l'avouer²⁵⁹⁸.

Ce passage éclaire plusieurs mouvements chez le personnage. D'une part, se trouve sa peur panique de la maladie, liée à la peur de la mort que nous verrons plus en détail plus tard. D'autre part, sa haine à l'égard de cette sœur est un désir d'élimination qui prend son origine dans son appropriation de la place de sa mère, objet originel perdu qu'Adrienne cherche en tout, et que Germaine tache de sa maladie. De plus, il faut rajouter à cette haine un sentiment qu'Adrienne ne s'avoue pas, et qui est le propre de l'ennui, la culpabilité. En effet, Arnaud Codjo Zohou analyse : « L'ennui prenant part à la culpabilité sous les traits d'une haine de soi qui la prolonge et la défait, une conscience coupable évidée, c'est-à-dire sans objet, stigmatise l'indignité de la conscience envers elle-même par un *ressentiment* (refus du sentiment par la conscience, et résurgence du sentiment malgré la conscience) »²⁵⁹⁹. Le personnage ennuyé a toujours conscience de sa faute, d'une faute que parfois il n'est pas capable de définir et qui est responsable d'auto-accusations qui renforcent son autodépréciation. La jeune fille a refoulé son meurtre, mais il demeure chez elle la culpabilité de son geste, culpabilité accrue lorsqu'Adrienne pense à sa sœur. De fait, elle n'a que plus l'intuition de l'horreur qu'elle a accomplie, et cherche à en amoindrir les effets en tirant un trait sur son passé. De plus, il y a chez l'être ennuyé une culpabilité pas forcément liée à une faute accomplie, mais au sentiment qu'il se trouve du côté du refus de la vie par son impuissance, son incapacité à agir et la haine qu'il éprouve. C'est l'analyse que livre Véronique Nahoum-Grappe :

²⁵⁹⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 411.

²⁵⁹⁹ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 96.

L'ennui est une faute vis-à-vis de soi et du don de la vie, il en est le refus lâche, pire qu'un échec, il fait passer « à côté de la vie ». L'ennui est une faute non pas dans l'ordre de la morale et du devoir, mais dans celui de l'être et de l'existence. Un gâchis, une chance perdue, une occasion manquée. L'ennui produit la haine de soi après avoir détruit autour la consistance du monde, son éclat et sa fraîcheur violente²⁶⁰⁰.

Dégoût de la vie, l'ennui ôte aux personnages la volonté de vivre et les laisse dans un état indéterminé, conscients de leur non-être dont ils sont responsables par leur incapacité à sortir de cet état. Voilà pourquoi surgit une culpabilité diffuse, qui ne fait que dénaturer le monde autour d'eux.

D'ailleurs, il est à noter que, comme pour la colère, ces personnages éprouvent haine et dégoût envers des personnages qu'ils estiment plus faibles qu'eux, ce qui est un moyen de les détruire, de s'assurer aucune résistance de leur part et surtout, d'accroître sa propre estime de soi. En effet, Raoul, le mari d'Ulrique, est bien évidemment écrasé par son épouse. Aussi cueille-t-il la moindre occasion pour se défouler sur Mme Vasseur : « Mme Vasseur le poussait à bout et il éprouvait quelque soulagement à la traiter de haut. Cela le vengeait un peu du mépris et des silences d'Ulrique à qui il n'osait rien dire »²⁶⁰¹. Même comportement de Félicie avec Blanchonnet : il est l'instrument de sa vengeance, à plus forte raison parce qu'il est un objet.

Certains jours, elle le haïssait. À d'autres moments, elle s'en croyait presque amoureuse et alors, effleurant de sa bouche la poitrine vide, elle donnait à cette grande poupée noire les baisers dont personne n'avait voulu. [...] Une fois, elle lui lâcha un coup de pied qui le fit tourner sur lui-même comme un valseur. Elle le maltraitait ou le cajolait, suivant son humeur. D'une manière inexplicable, il représentait à ses yeux toutes ses déceptions, toutes ses craintes, tous ses désirs et ce qui lui restait d'espoir. Tantôt elle le transformait en une personne surhumaine, à la fois meilleure et pire que tout le monde, sensible aux flatteries et, comme un dieu, capricieux et rancunier ; tantôt elle le battait comme un chien et se vengeait sur lui de l'existence²⁶⁰².

Support de toute sa frustration, de ses rêves de bonheur, Blanchonnet est un interlocuteur tout comme l'expression même des maux de la couturière. S'il lui permet de reporter toute son insatisfaction, il est la cristallisation de sa personne. Parce qu'elle exprime ses griefs, ses joies, qu'elle le dote d'une existence indépendante, il finit par être le miroir d'elle-même. « Le simulacre est à l'homme ce que l'homme est à Dieu : étant à son image, il renseigne sur l'original mais, en même temps, par son imperfection, il constitue une dérision de cet original. [...] En se représentant, l'homme veut se connaître ; mais la représentation peut lui renvoyer un reflet soulignant ses dons aussi bien qu'une

²⁶⁰⁰ Véronique Nahoum-Grappe, *L'Ennui ordinaire - Essai de phénoménologie sociale*, cité, p. 72.

²⁶⁰¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 221.

²⁶⁰² *Ibid.*, p. 250.

image de ses limites, voire de sa monstruosité »²⁶⁰³. Nous avons écrit plus haut qu'il était à la fois le bourreau et la victime de Félicie : ce statut particulier est l'image du personnage. En effet, elle aussi est au service de ces bourgeois qu'elle déteste mais qu'elle ne parvient à quitter, elle aussi n'est qu'un simple objet dans leurs mains, et n'en recueille qu'un vague dégoût pour elle-même, pour son impuissance à se révolter.

Il est ainsi évident que l'ennui ne va pas sans la haine : tous les personnages cités précédemment s'ennuient, à un différent degré, certes, mais d'un ennui qui leur rend détestables leur existence, autrui et leur propre personne. Comme l'écrit Marie-Françoise Canérot, « l'Ennui justifie la violence, même meurtrière, car celle-ci est le seul moyen, pour le mélancolique, d'échapper au sentiment de son impuissance et de s'éprouver vivant »²⁶⁰⁴. C'est en effet représentatif de nos personnages ennuyés, qui trouvent – par la colère et la haine qu'ils éprouvent pour leur milieu, eux-mêmes et leurs proches – une force démultipliée, aussi violente qu'inhabituelle, sortie des tréfonds de leur âme. Il s'agit ainsi pour l'être ennuyé de combler le sentiment poignant de sa propre impuissance, de son inconsistance au monde que seule la cruauté lui offre²⁶⁰⁵. Le sadisme est donc une autre des filles de l'ennui, autre tentative désespérée et vaine du personnage ennuyé de sortir de son apathie.

b) Le sadisme :

Il n'est pas difficile de constater chez les personnages un besoin de remporter une victoire sur autrui, en exerçant une domination sans pitié grâce à l'humiliation. La jouissance exclusive du sujet devenu objet : voilà à quoi tendent ces sadiques, qui tentent

²⁶⁰³ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, cité, p. 163.

²⁶⁰⁴ Marie-Françoise Canérot, « *Léviathan* : une écriture de la mélancolie », in *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 156. Jean Sémolué confirme : « la haine et la frustration conduisent à la folie et au crime » (Jean Sémolué, « Julien Green : itinéraire d'un auteur, problème et perspective de lecture », in *Julien Green*, Jean Touzot (éd.), Paris, Klincksieck, 1997, coll. « Littératures contemporaines », n°4, pp. 35 - 48, p. 37). L'ennui, force dormante, fait ainsi passer le personnage de tout à son contraire, d'un assoupissement éveillé aux confins de la violence.

²⁶⁰⁵ Aussi Moravia fait-il dire à Dino : « quand je m'ennuyais avec Cécilia l'envie me prenait sinon de la détruire, mais au moins de la tourmenter et de la faire souffrir. En la tourmentant et en la faisant souffrir, en effet, il me semblait que j'arriverais à rétablir les rapports interrompus par mon ennui, peu importe si j'y parvenais par la cruauté plutôt que par amour » (Alberto Moravia, *L'Ennui*, cité, p. 153). Dino souhaite en effet donner plus de consistance au réel, à Cécilia, en se soustrayant par là même à son ennui, « car en éprouvant les choses, elles reprennent un sens, même négativement, par la souffrance (ce qui est préférable au vide aux yeux de l'ennuyé) ; par ce biais tendu vers l'extrême, apocalyptique, tu t'assures en quelque façon de l'existence du monde, de sa réalité rendue terne et indécise par le sentiment de l'ennui » (Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 120).

de faire du faible une image « du vouloir du sujet »²⁶⁰⁶ afin d'en obtenir entière satisfaction. Le sadique souhaite ainsi « transformer sa victime en un autre lui-même »²⁶⁰⁷, analyse René Girard. De même, ces quelques lignes extraites du *Dictionnaire des passions littéraires* décrivent particulièrement bien la situation à laquelle est confrontée chaque protagoniste : le passionné de pouvoir « contrarie les projets de l'autre, il argumente sans cesse, freine toute initiative et, chaque fois qu'il peut, il transforme toute relation en épreuve de force qui lui procure de la jouissance »²⁶⁰⁸. C'est en privant autrui de liberté, de désirs, de ce qui forme la vie, que le sadique obtient sa jouissance, car son but est de se prouver sa propre puissance. Il ne peut concevoir sa puissance sans écraser autrui, nous l'avons vu, et cette constatation lui procure une satisfaction accrue car elle lui donne enfin la preuve d'une affirmation de soi rendue difficile par la conscience de son impuissance. L'angoisse qu'il retirait de son impuissance se voit ainsi annihilée par un sentiment accru de sa propre valeur. Il faut ainsi retenir que le sadisme des personnages est provoqué par la nécessité d'une affirmation de soi qui crée une image idéale de sa propre personne. De plus, l'ennui est bien responsable de cette attitude : c'est en cherchant à affirmer une existence fuyante, sans saveur, que l'« ennuyé » est le plus haineux tout autant qu'haïssable car il exerce un sadisme sans humanité, sans pitié alors même qu'il humilie plus faible que lui. Michèle Raclot écrit de fait que dans l'œuvre greenienne « l'on y martyrise volontiers ceux qui sont sans défense et que beaucoup de personnages ont des pulsions cruelles, même lorsqu'ils ne sont pas des tortionnaires »²⁶⁰⁹. Se crée alors une « étrange « communion » »²⁶¹⁰, comme la définit René Girard, où le sadique « ne peut pas s'empêcher de se reconnaître dans l'*Autre* souffrant »²⁶¹¹. Ces faibles qui inversent leur statut d'infériorité en supériorité physique jouissent de noter les mêmes réactions de peur et d'angoisse chez l'objet de leur humiliation qu'ils ont eux-mêmes vécues, comme s'ils

²⁶⁰⁶ Élisabeth Rallo Ditché, « Pouvoir », in Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, p. 269.

²⁶⁰⁷ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel / Grasset, 1961, 351 pages, pp. 212-213.

²⁶⁰⁸ Élisabeth Rallo Ditché, « Pouvoir », in Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, p. 270.

²⁶⁰⁹ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 540. En sont des exemples Mme Plasse, après le décès de sa sœur : « Du jour au lendemain, elle changea ; je ne veux pas dire qu'elle devint *autre*, bien au contraire elle devint *elle-même* » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 216) ou encore Marie-Thérèse à l'égard de Manuel : « D'ordinaire, j'éprouvais pour mon cousin une vague amitié assez voisine de l'indifférence, mais dès que je le savais mal à son aise, ou soucieux, il m'intéressait tout à coup ; ses ennuis éveillaient en moi de bons, d'affectueux instincts qui me rendaient heureuse » (*Ibid.*, p. 217). L'attrait des personnages pour le malheur d'autrui semble découler de leur propre souffrance. Quel bonheur, en effet, pour eux, de constater qu'ils ne sont pas les seuls à souffrir !

²⁶¹⁰ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cité, p. 213.

²⁶¹¹ *Ibid.*

cristallisaient sur autrui les stigmates de leur impuissance. Effectivement, Carole Auroy-Mohn écrit, analysant la scène finale entre Adrienne et son père : « Le transfert du sentiment d'humiliation est réussi [...]. Le timide a transformé sa fille en lâche »²⁶¹². Outre cette revanche injuste des faibles, il est indéniable que cette cruauté perverse découle de leur ennui et de leurs frustrations²⁶¹³. Jean l'a d'ailleurs bien noté, à propos d'Ulrique : « Sans avoir de preuves, je suis convaincu que votre cousine voulait voir ce qui se passerait, car elle est la proie de l'ennui et le ressort de presque toutes ses mauvaises actions est l'impossibilité ou elle se trouve de jamais être heureuse »²⁶¹⁴. Le personnage ennuyé se venge, frustré, d'un bonheur qu'il ne connaît pas et dont il attribue la responsabilité à ses proches, mais aussi devient odieux tellement l'ennui lui a ôté toute humanité. Il s'agit de ressentir coûte que coûte la sensation de son être au monde, sans considération pour l'existence d'autrui. Ce vers de Baudelaire dit la tentative désespérée et frustrée d'une femme impure prête à tout pour sortir de son apathie : « Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle »²⁶¹⁵, dans un indéniable lien entre ennui et destruction²⁶¹⁶.

²⁶¹² Carole Auroy-Mohn, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », in *Julien Green. Littérature et spiritualité*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 97.

²⁶¹³ En est un exemple particulièrement probant Philippe dans *Épaves*, mais là encore, sa lâcheté prend le pas sur ses velléités de sadisme. La présence de Robert lui est insupportable parce qu'il est la preuve vivante de son impuissance physique et lui rappelle ainsi la scène d'amour ratée et donc humiliante qu'il a vécue avec son épouse : « Maintenant la présence de Robert pesait à Philippe et il soupirait après la fin de ces odieuses vacances. Trop doux et trop timide encore pour pratiquer l'injustice ouverte, il n'osait s'en prendre à un être innocent et le faire souffrir sans prétexte valable, ainsi qu'il l'aurait voulu. D'abord il lui manquait l'audace nécessaire pour heurter l'idée qu'on s'était fait de lui. Sa femme, sa belle-sœur, même ses amis le croyaient bon. Il ne pouvait pas d'un coup céder à l'instinct qui le poussait à gourmander son fils parce que ce fils était brave et que lui-même ne l'était pas. Personne n'aurait compris et l'amour d'une certaine logique lui défendait de faire autre chose que ce qu'on attendait de lui » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 73). Ces quelques lignes prouvent combien Philippe est le « raté » pathétique par excellence : aucune action n'est envisageable et même ses instincts les plus vils ne peuvent s'exprimer parce qu'ils ne correspondent pas à l'image qu'autrui se forme de lui.

²⁶¹⁴ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 397.

²⁶¹⁵ Charles Baudelaire, « La Chevelure XXV », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 78.

²⁶¹⁶ D'autres personnages de notre corpus mettent en évidence ce lien. Tel est le cas de Mme Grosgeorges jouissant de l'effroi qu'elle lit dans les yeux de son fils lorsqu'elle le gifle : « Quelque chose d'étrange s'était glissé dans les prunelles noires de cette femme, une expression d'avidité et de plaisir qui transfigurait son vieux et joli visage et lui prêtait comme un regain de jeunesse. En ce moment son esprit était si absorbé par ce qu'elle voyait, que rien n'existait plus pour elle en dehors de la meurtrissure infligée par ses doigts » (Julien Green, *Léviathan*, cité, p. 616). Son sadisme est bien dû à son ennui. Le personnage se demande « comment vivent les autres » (*Ibid.*, p. 710), pourtant incapable de fuir malgré « un tel ennui, [...] [un] dégoût de tout et d'elle-même qui empoisonnait à présent chaque heure de la journée » (*Ibid.*) et qui, avec le désespoir « la rendaient amère » (*Ibid.*, p. 711). S'avouant certes qu'elle déteste cet enfant car il lui rappelle son mari, Mme Grosgeorges trouve une cause matérielle dans son sadisme, et occulte ainsi la part de l'ennui. Le lecteur a en effet l'impression que son sadisme est un divertissement, qui la détourne de sa vie misérable, lui faisant oublier – comme l'écrit le narrateur – le monde extérieur et sa médiocrité. Comment qualifier par ailleurs l'entreprise de Casimir Jovite, dans « L'apprenti psychiatre » ? La nouvelle suit l'expérience cruelle et perverse de Casimir Jovite, étudiant psychiatre qui va prendre pour cobaye Pierre-Marie de Fonsac, adolescent malade en proie à une folie grandissante. Ou tous les actes de cruauté perverse des adultes dans les *Histoires de vertige* ? Les religieuses heureuses de l'humiliation de la fillette dans « La Révoltée », tout comme ses camarades rendues cruelles par la curiosité ou tante Simone faisant exprès de lui pincer « la chair

Le sadisme le plus évident demeure celui qui règne en maître mot chez les Mesurat. Chacun connaît si bien l'autre qu'il lui est aisé d'attaquer là où il ne rencontrera aucune résistance, voire une faiblesse dont il se délecte. Ce sadisme prend d'abord l'apparence de simples regards, guettant un moment de faiblesse chez autrui : « Ni son père ni sa sœur ne la quittaient du regard »²⁶¹⁷ ou « Elle eut conscience que son père et sa sœur l'observaient et ne put supporter leur silence »²⁶¹⁸. Le regard devient aussi curieux à l'instar du faible « sadisé », prenant plaisir à constater une réaction chez l'être tourmenté. Aussi Germaine regarde-t-elle avec délectation Adrienne lorsque Germaine lui interdit de sortir, sorte de revanche à sa vie séquestrée et malheureuse à cause de sa maladie : « La jeune fille se retourna et vit sa sœur qui l'observait de son canapé, par une fenêtre du salon »²⁶¹⁹ ou se réjouit-elle de mettre mal à l'aise sa sœur en l'interrogeant sur l'objet de son amour : « elle avait cet air à la fois décidé et contenu des personnes qui jouissent par avance de la discussion qu'elles vont provoquer »²⁶²⁰. Germaine trouve ainsi, comme l'analyse Michel Dyé « une compensation à sa propre souffrance »²⁶²¹. À son tour Adrienne jouit de la souffrance de Germaine face à la violence cruelle de son père : « Elle la regardait attentivement et ne parvenait pas à dissimuler cette curiosité avide et cruelle que l'on surprend dans les yeux des enfants lorsqu'ils assistent aux épreuves infligées à un camarade »²⁶²². De même pour Antoine : « Ses pommettes se ridèrent et il eut un sourire satisfait. « Tu me regardes ? dit-il au bout d'un instant. » »²⁶²³, dont l'expression accuse le plaisir malsain à faire souffrir sa cadette. Sa fille aînée prend le même regard : « Elle s'arrêta en voyant l'expression que prenait le visage de sa sœur. Un sourire creusait des trous sous ses pommettes. Elle écoutait, la bouche légèrement entrouverte, et cachait mal une joie qui grandissait dans ses yeux »²⁶²⁴. Père et fille se voient assimilés dans cette quête du plaisir au détriment d'Adrienne, et le lecteur a bien l'image de l'impuissance tentant de ressentir son être au monde. En effet, Antoine se plaît à constater l'omnipotence dont il est pourvu dans les yeux de sa fille, alors même qu'il est comme transparent aux

entre ses ongles en agrafant un collet de peau de mouton autour de [s]on cou » (Julien Green, *Histoires de vertige*, « La Révoltée », cité, p. 628), Ariane torturant Marcel qui l'aime, ayant « envie de lui faire mal » (Julien Green, *Histoires de vertige*, « Une vie ordinaire », cité, p. 609) sont autant d'exemples de la cruauté perverse de personnages éprouvant l'ennui de l'existence et souhaitant en avoir un sentiment vif.

²⁶¹⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 321.

²⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 326.

²⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 327.

²⁶²⁰ *Ibid.*, p. 314.

²⁶²¹ Michel Dyé, « La peinture de la misère humaine dans *Adrienne Mesurat* », in *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 23.

²⁶²² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, p. 349.

²⁶²³ *Ibid.*, p. 327.

²⁶²⁴ *Ibid.*, p. 343.

yeux du monde extérieur, n'ayant aucun ami, ou étant jusqu'à demander à sa fille d'agir pour lui, en public. De même pour Germaine dont la maladie l'a dépossédée de son identité : elle n'existe pas dehors, son existence se réduit au microcosme de sa famille. On comprend alors pourquoi ces faibles, ces impuissants se transforment en tyrans sadiques chez eux, ce qui accentue néanmoins leur faiblesse puisqu'ils ne s'attaquent qu'à plus faible qu'eux²⁶²⁵. C'est dans l'exercice de leur prétendu pouvoir qu'ils retirent le plus un sentiment accru d'existence. M. Mesurat est comparé à une bête, dans un sursaut de vitalité, lorsqu'il traque Germaine jusque dans sa chambre pour la faire descendre : « Le sang avivait ses pommettes et semblait prêter un éclat plus vif à ses yeux bleus. Il était penché comme pour écouter et son dos arrondi faisait penser à celui d'une bête puissante à l'affût d'une proie »²⁶²⁶. C'est avec toute une cruauté bestiale que M. Mesurat perd son humanité au nom de son bien-être personnel. Il utilise non plus un pouvoir basé sur des règles morales et familiales, mais un pouvoir bestial, parce qu'il est dénué de toute humanité.

De plus, un sadisme moins violent se note chez Ulrique, dont nous avons relevé le peu d'affection envers ses proches. Comme ces derniers, Hedwige est le support favori à son besoin d'affirmation. De fait, elle profite de la faiblesse accrue d'une jeune fille naïve et amoureuse pour exercer son mépris et son autorité. Au lieu de consoler Hedwige, elle est ennuyée par les manifestations de sa tristesse : « Petite sotte »²⁶²⁷, « Ah, tu m'agaces »²⁶²⁸, « Tu es surtout ridicule »²⁶²⁹, sont autant de mots qui accentuent les maux d'Hedwige et qui indiquent bien un certain sadisme de sa part. Elle aussi prend plaisir à voir autrui souffrir ou se ridiculiser, en témoignent ces quelques lignes : « Par cruauté naturelle, Ulrique se gardait d'instruire la jeune fille du ridicule dont elle se couvrait et l'encourageait plutôt à se donner en spectacle »²⁶³⁰. Ulrique a besoin de détruire autrui pour s'assurer du pouvoir dont elle dispose. Annonçant le départ de M. Dolange pour La Rochelle, elle se réjouit à l'avance de la tristesse et du dépit qu'elle va provoquer chez Hedwige : « elle était impatiente de voir l'effet de ses paroles, et par un geste auquel

²⁶²⁵ Vergniaud Pierre Victurnien n'écrit-il pas que « les grands ne sont grands que parce que nous sommes à genoux : levons-nous » ? Et Machiavel, dans *Le Prince*, ne dit-il pas qu'il faut être manipulateur et dissimulateur pour donner l'illusion de pouvoir ? Il s'agit en effet, pour nos personnages greeniens de donner l'illusion de sa propre puissance afin de s'en convaincre et d'en convaincre autrui, pour enfin le dominer et avoir la sensation exacerbée de son être au monde.

²⁶²⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 345.

²⁶²⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 227.

²⁶²⁸ *Ibid.*, p. 228.

²⁶²⁹ *Ibid.*

²⁶³⁰ *Ibid.*, p. 230.

Hedwige ne prit pas garde, elle prit la lampe et la posa sur la cheminée »²⁶³¹. Affaiblir autrui ne fait que lui donner encore plus d'estime d'elle-même. En effet, elle écrase une probable concurrente qui ferait ombre à sa beauté, à son succès auprès des hommes. Le prouve son narcissisme évident. Ne s'étonne-t-elle pas de ne pas constater le moindre intérêt pour sa personne chez Gaston ? « Elle ne voulait pas de lui et cependant elle attendait l'hommage d'une tentative inutile, une prière, muette ou non, un regard, quelque chose, une lettre, oui, une lettre... »²⁶³², confirme le narrateur. De même, les continuelles réflexions de Mme Vasseur et d'Ulrique déplorant le front brillant d'Hedwige sont des attaques à son identité de femme et à sa capacité de plaire, de séduire : « Tu lui »²⁶³³, lui assène Mme Vasseur, « tu lui horriblement, ma pauvre petite »²⁶³⁴, insiste-t-elle, jusqu'à ce qu'Hedwige intègre complètement ce geste et efface par la même toute trace d'émotion sur son visage²⁶³⁵. Le résultat de ces continuels assauts sont bien le manque d'estime de soi du personnage. « Devant sa cousine, elle se sentait toujours affreuse et, même lorsqu'elle ne disait rien, coupable de quelque faute capitale contre l'intelligence ou le goût »²⁶³⁶. La cruauté de ses bourgeois, rejetant tout ce qui ne leur ressemble pas, tout ce qui s'écarte des règles, ou tentant d'engloutir cet être différent pour en faire un personnage façonné à leur image semble avoir entamé la personnalité de cette jeune fille pourtant bonne. De fait, là voilà se prêtant elle aussi à un acte de cruauté envers Félicie, jouissant de constater la peur qu'elle provoque chez cette dernière :

Une raison plus profonde détermina la jeune fille à suivre la couturière, mais elle ne se l'avouait pas : il lui plaisait, ce matin-là, de mettre un peu mal à son aise ce petit être disgracié. Avec une sorte de zèle qui ressemblait à de la joie, elle bondit dans l'escalier et ouvrit la porte du dernier étage alors que Félicie venait de la refermer.

« Ma jaquette », fit-elle.

La couturière levait les bras pour ôter son chapeau. Elle se retourna vers Hedwige et demeura la bouche ouverte.

« Vous travaillez plus lentement qu'autrefois, me semble-t-il, dit la jeune fille d'une voix hautaine et avec des intonations copiées sur celles d'Ulrique. Il y a des semaines que cette jaquette est en train.

- C'est la soutache, mademoiselle », répondit Félicie en reculant un peu vers le fond de la pièce.

²⁶³¹ *Ibid.*, p. 236.

²⁶³² *Ibid.*, p. 228.

²⁶³³ *Ibid.*, p. 224.

²⁶³⁴ *Ibid.*, p. 235.

²⁶³⁵ « La peau de son visage, une belle peau forte et saine, brillait dans les moments d'émotion... » (*Ibid.*, p. 224). Il s'agit alors de se créer un masque pour ne rien laisser voir aux yeux d'autrui de ses émotions.

²⁶³⁶ *Ibid.*, p. 236. Manuel et Marie-Thérèse aussi sont peu à peu convaincus de leur médiocrité par une Mme Plasse qui prend plaisir à le leur faire noter : « Une espèce de politesse verbale tempérait seule sa cruauté naturelle ; elle ne s'emportait pas, usait de terme modérés pour dire les choses les plus rudes et parfois même, sous couleur de donner un conseil charitable à son neveu, le réduisait aux larmes » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 219).

L'inquiétude chassait de côté et d'autre ses petits yeux noirs et elle passa le bout de sa langue sur sa lèvre inférieure. [...]

« Je travaille, dit-elle.

- Vous travaillez, fit Hedwige dont les narines s'écartèrent comme celles d'une bête qui hume le sang. Montrez-moi votre travail. » [...]

Hedwige paraissait mécontente et gardait un silence épouvantable. Quelque chose qu'elle ne s'expliquait pas bien la poussait à humilier cette femme qui se tenait debout devant elle comme une accusée devant son juge. D'un simple mot, Hedwige pouvait faire trembler l'insignifiante petite personne²⁶³⁷.

À son tour, le faible jouit d'observer chez autrui les mêmes manifestations de peur qu'il a lui-même éprouvée, renversant les rôles pour ressentir enfin une sensation d'omnipotence. « Elle regarda le visage douloureux de la couturière et pensa : « Elle a peur, elle souffre, elle aussi, elle souffre bien. Elle se demande ce qui va lui arriver, comme moi. » »²⁶³⁸, pense-t-elle. Le lecteur constate que la cruauté d'Hedwige est une revanche – certes injuste – sur l'humiliation qu'elle a essuyée chez les Vasseur. Mais cette cruauté dont elle fait preuve envers Félicie lui est en quelque sorte dictée par ces derniers, signe de la pression qu'ils exercent sur elle et de leur victoire. Elle est comme agitée par Ulrique, dont elle prend le style péremptoire, les intonations et l'attitude méprisante. Ulrique se l'est bien appropriée et en a fait son objet. Mais il faut aussi voir dans cette attitude sadique de la faible sur plus faible qu'elle une cruauté toute animale, que nous avons relevée chez Antoine Mesurat²⁶³⁹. C'est en effet sous une impulsion soudaine que le personnage « bondit » dans l'escalier, et sa colère la transforme en animal excité par une proie qu'il sait à sa disposition : « Hedwige dont les narines s'écartèrent comme celles d'une bête qui hume le sang ». Le narrateur note à deux reprises l'ignorance du personnage quant à son attitude, ou du moins une conscience refoulée. On a là pourtant la conscience malheureuse du personnage de son non-être au monde, dont le sadisme lui donne un court instant la sensation de son existence. Le personnage fait ainsi, comme les autres, preuve de mauvaise foi, en se vengeant et en se convainquant de sa force sur plus faible que lui. D'ailleurs, il ne faut pas attendre pour constater le même comportement revanchard de Félicie, qui jouit de ce qu'elle sait sur Gaston : « Un sourire diabolique plissa lentement son petit visage qu'Hedwige ne reconnut pas »²⁶⁴⁰. Ce même air se note aussi chez Marie prenant plaisir à raconter avec moult détails la mort de Blanche : « N'aimant personne, elle souffrait pas plus du suicide de sa cousine qu'on éprouve de

²⁶³⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 335-336.

²⁶³⁸ *Ibid.*, pp. 366-367.

²⁶³⁹ Ce sadisme bestial se note aussi chez Mme Grosgeorges : « Un moment elle savoura le plaisir de ce spectacle, retenant son souffle dans ses narines, comme une bête voluptueuse... » (Julien Green, *Léviathan*, cité, p. 615).

²⁶⁴⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 368.

douleur à la lecture d'un fait divers et goûtait seulement l'ignoble plaisir d'avoir une nouvelle à répandre »²⁶⁴¹. Son désir de vivre à l'intérieur d'une petite boîte, rend plus âpres les attaques contre ses proches, leur faisant payer une solitude qui est une protection contre le monde extérieur. Aussi est-elle d'un sadisme sans pitié envers ses sœurs, guettant l'endormissement de Clémentine pour l'attaquer, ou portant un regard impitoyable sur sa sœur remplissant son cabas de ses « bêtises ». Ou Gustave : « cet air inexplicablement jovial qu'il avait toujours pour annoncer des nouvelles fâcheuses »²⁶⁴². Cette jouissance à être porteur de mauvaises nouvelles n'est pas si inexplicable. En effet, il faut voir chez le personnage ennuyé le sentiment de n'être pas important, entraînant un complexe d'infériorité. En étant du côté de la nouveauté, mais aussi du malheur, l'être ennuyé acquiert le sentiment de sa propre importance et jouit enfin de provoquer quelque chose chez autrui, fut-ce de la souffrance, comme si le sadisme devenait pour lui une distraction capable de le détourner de sa passivité et de la monotonie de sa vie. Ainsi, l'« ennuyé » se réapproprie une estime de soi sans cesse affaiblie par un quotidien de plus en plus pâle, qui l'enfonce dans son apathie, et par une cruauté de ses proches qui accentuent son impuissance.

Il est par ailleurs un sadisme qui implique le sentiment de sa propre souffrance. Tel est le cas d'Emily, prenant plaisir de voir sa mère aux prises avec l'angoisse et la peur de la maladie :

« Tu t'en vas tout de suite ? demanda sa mère qui endossait son manteau d'homme pour aller sur le porche. Il faudra te couvrir chaudement.
 - J'ai mon châle », répondit Emily en nouant les brides de son bonnet.
 Mrs. Fletcher réfléchit.
 « Ce n'est pas assez, fit-elle d'un ton hésitant. Il faut en mettre un autre par-dessus celui-là.
 - Lequel ? »
 Mrs. Fletcher passa dans l'antichambre et revint avec le châle noir qu'elle avait rapporté de la vente.
 « Je te fais cadeau de ce châle », dit-elle, un peu rouge.
 Emily eut un rire forcé.
 « Je n'en veux pas.
 - Comment ? s'écria Mrs. Fletcher qui déployait le châle et demeura les bras étendus. Pourquoi ?
 - Parce qu'il est sale », répondit la jeune fille ; et elle gagna la porte et traversa l'antichambre avant que Mrs. Fletcher eût pu la retenir.
 Mrs. Fletcher courut à la fenêtre au moment où Emily descendait du porche.
 « Écoute ! cria-t-elle. Tu seras malade, prends mon manteau. »
 Elle fit le geste de l'enlever. Emily se retourna et jeta de grands éclats de rire en voyant le visage angoissé de sa mère ; une crise de toux interrompu cette explosion de gaieté.

²⁶⁴¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 420.

²⁶⁴² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 377.

« Voyez, dit-elle d'une voix rauque en s'éloignant dans l'allée, lorsque vous m'habillerez comme il faut, je tousserai peut-être moins. »²⁶⁴³

Emily prend ici plaisir à voir la souffrance sa mère, car elle la met face à son avarice et aux sacrifices et conséquences qu'elle provoque. Les réponses courtes et affûtées du personnage sont à l'image de son peu de considération pour une femme dure et sans affection. À son tour elle veut la maltraiter, attaquant le point faible de sa mère, sa peur de la maladie, qui correspond non à une peur de la mort – comme c'est le cas pour d'autres personnages – mais à une crainte de dépenses accrues. Il y a dans sa réponse « parce qu'il est sale », le désir de faire honte à sa mère parce qu'elle « souffr[e] de ne pas avoir de représentation acceptable d'[elle]-mêm[e], ayant été, [elle] d'abord, humilié[e] et méconnu[e] dans [son] statut et dans [sa] place »²⁶⁴⁴, analyse Nicole Jeammet. Emily tente une réappropriation de son identité : d'objet, elle veut passer à sujet actant et pensant, et constater l'angoisse qu'elle provoque chez sa mère ne fait que confirmer le pouvoir qu'elle a réussi à acquérir. C'est un véritable stratagème de culpabilisation qu'elle déploie ici. Emily a deux objectifs dans la pression qu'elle exerce sur sa mère : un « objectif relié »²⁶⁴⁵, où la souffrance provoquée sur cette dernière est une fin en soi, et un objectif « indépendant » où la pression ainsi que le conflit physique sont une phase dans sa stratégie de possession de la demeure. Et de fait, l'adolescente met en place trois stratégies pour atteindre son objectif. Il s'agit de « tirer parti des problèmes auxquels [Mrs Fletcher] est exposé[e] »²⁶⁴⁶, c'est-à-dire sa prétendue pauvreté, et sa timidité afin de se placer en position de supériorité ; « créer un besoin »²⁶⁴⁷ chez sa mère en endossant le rôle de l'adulte ; puis « infliger une souffrance »²⁶⁴⁸ à cette dernière. Le corps même de sa mère devient alors un champ de bataille. Passée cette souffrance, le personnage se sert des faiblesses de Kate pour briser le mur de froide indifférence qui la caractérise, et prend un plaisir sadique à constater son pouvoir sur elle. Lorsqu'elle montre à sa mère qu'elle n'est pas dupe et est au courant de son compte en banque à Wilmington, le ton sec, la « voix calme »²⁶⁴⁹ ou ses éclats de rire provoquent une véritable réaction d'angoisse chez sa mère, qui vit la scène comme une attaque directe à sa personne :

²⁶⁴³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 174.

²⁶⁴⁴ Nicole Jeammet, « Un sadisme ordinaire », in *Revue française de psychanalyse*, Paris, PUF, 2002, n° 4, pp. 1117-1132, p. 1118.

²⁶⁴⁵ Nous utilisons la terminologie de Francis Berthelot (*Le Corps du héros*, cité, pp. 133-134).

²⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 135.

²⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 136.

²⁶⁴⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 183.

Ces paroles firent tressaillir Mrs. Fletcher qui détourna la tête et ne répondit pas ; ses doigts s'enfonçaient dans les capitons du fauteuil, comme pour en arracher l'étoffe. Une inquiétude si forte s'était répandue sur ses traits qu'à toute autre personne que sa fille, elle eût sans doute fait pitié²⁶⁵⁰.

L'ennui fait monter chez Emily une véritable cruauté, un plaisir de noter qu'elle peut se venger de toute la souffrance que lui a fait endurer Mrs Fletcher. Sa fille veut lui faire mal, la manipuler tant moralement que physiquement, en faire un objet miroir de sa prise de pouvoir. La réaction de souffrance physique de Mrs Fletcher ne fait qu'exciter sa satisfaction et son désir de l'anéantir. Elle reste en silence devant l'angoisse de sa mère, puis continue de plus belle à la tourmenter : « Emily regarda sa mère avec mépris ; elle était assise sur le sofa et n'avait pas bougé depuis le commencement de cette scène. [...] On eût dit qu'elle prenait plaisir à l'angoisse et à la confusion de sa mère ; elle sourit... »²⁶⁵¹. Constatant des signes de faiblesse – larmes, tremblements – « Emily considérait sa mère d'un air de triomphe »²⁶⁵² qui est bien l'image du besoin de puissance de cette jeune fille longtemps écrasée par sa mère.

De plus, il faut voir dans le sadisme des sentiments d'amour et de haine mêlés, qui sont liés à l'idée de souffrance contenue dans le sadisme. En effet, le sadique cherche – par sa cruauté – à se débarrasser de ses angoisses, de son mal-être à travers des actes de destruction, physiques ou moraux. Sa pulsion de mort se déverse sur des objets facilement dominables, facilement manipulables, dans un besoin de destruction et donc, de remplacement. Emily ne cherche-t-elle pas, effectivement, à détruire sa mère pour la remplacer ? N'est-il pas de même pour Germaine, qui rêve de prendre la place de sa sœur, ou des deux sœurs Lerat qui envient profondément la beauté d'Élisabeth ? Aussi, Gertrude lutte contre son amour pour Louise, qui se transforme en haine véritable et en désir de destruction. Cédant à un désir de contempler l'ouvrier, elle craint de rencontrer Louise et imagine : « Et si sa nièce s'y trouvait ? (Ces petites sont si surnoises...) Alors Gertrude aurait la satisfaction de lui faire peur, de la faire tressaillir en prononçant son nom à mi-voix sans colère »²⁶⁵³. Plus tard, tous ces personnages rêvent de tuer leurs proches, complétant l'entreprise de destruction commencée par ces actes de cruauté.

Aussi, le sadisme est bien fils de l'ennui. En tentant de faire de l'autre le miroir de sa propre subjectivité, jouissant de constater chez lui la souffrance et l'angoisse qu'il a pu

²⁶⁵⁰ *Ibid.*

²⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 184.

²⁶⁵² *Ibid.*

²⁶⁵³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 301.

ressentir, l'être ennuyé inverse son infériorité dans une supériorité image de sa mauvaise foi. Son Moi lui échappant inexorablement, à cause d'un ennui qui le dénuie de toute volonté, il puise dans le sadisme une force contrant la sensation que tout lui échappe et qu'il n'est plus qu'un sujet transparent. Il se venge par là même de la cruauté de ses proches, faisant rejaillir sur eux toute sa frustration de n'être heureux, de ne connaître la réalisation de ses désirs. Comme l'écrit Antoine Fongaro, « le sadisme apparaît comme la projection extérieure, la manifestation en actes, de l'angoisse existentielle qui torture, consciemment ou inconsciemment, l'âme des personnages »²⁶⁵⁴. Prêt à tout pour rompre la vie d'ennui qu'il connaît, le personnage inflige ainsi sa frustration de n'avoir connu qu'une vie intolérable et son angoisse sur ses proches. Toutefois, il apparaît chez le personnage ennuyé une étrange réaction face à la domination qu'exercent ses proches : au lieu de se rebeller, de cueillir l'occasion pour s'émanciper et affirmer de façon pérenne son être au monde, il semble satisfait de voir encore une preuve de son infériorité, et se complait dans cet état léthargique auquel il est condamné.

c) Le plaisir d'être victime :

Après ces réactions de jouissance sadique à provoquer et observer la douleur chez autrui, il semble étonnant de constater combien les « ennuyés » sont néanmoins englués dans une soudaine résignation à leur situation apathique et à leur domination. Ce mouvement atone découle de leur ennui, qui ôte chez eux tout élan vital. En effet, la question récurrente « à quoi bon ? » exprime une soumission à leur existence végétative, qui se double d'une étrange satisfaction à se voir dominé. Comme l'explique Émile Tardieu, « ces malades sont frappés d'*inertie*, d'aboulie, un sentiment d'impuissance les paralyse »²⁶⁵⁵, impuissance qui lorsqu'elle est confrontée à la violence d'autrui, ou à un simple refus, se mue en impression de fatalité. « C'est fatal et il faut que ce soit ainsi. On veut me tuer et je dois mourir »²⁶⁵⁶, rapporte Émile Tardieu des plaintes du sujet. Ce dernier se convainc qu'il lui est impossible d'être heureux parce que ce qu'il subit est soit mérité, soit une expression de la fatalité à laquelle est soumise son existence.

Aussi Emily ne connaît que cette obscure résignation : « il fallait qu'elle acceptât le joug maternel jusqu'à ce qu'il plût au Ciel de l'en délivrer »²⁶⁵⁷ ou encore :

²⁶⁵⁴ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, pp. 116-117.

²⁶⁵⁵ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, pp. 116-117.

²⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

²⁶⁵⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 117.

Toute énergie morale lui faisait défaut en ce moment ; elle était résignée à tout, elle eût été vingt fois plus loin qu'on ne le lui demandait s'il l'avait fallu, sans songer à protester ; elle n'était plus capable de résister à cette femme assise en face d'elle et qui lui répétait avec une douce et tranquille obstination ce qu'elle devait faire et dire²⁶⁵⁸.

Il serait erroné de caractériser cette réaction de paresse, mais plutôt de manque de foi : l'adolescente ennuyée – après avoir été façonnée par ses proches – ne parvient plus à s'en détacher et à cueillir la force nécessaire pour s'émanciper. Évoquer le Ciel est une preuve de sa mauvaise foi tout autant que sa dépendance à autrui. De fait, il nie sa liberté parce qu'elle l'incommoderait : que ferait-il, lui qui est habitué à ce que les autres décident pour lui ? Soumis, il peut toujours invoquer les autres et le sort pour accuser la médiocrité de son existence. Adrienne aussi se décharge de sa responsabilité :

Il lui semblait qu'elle avait, pour ainsi dire, touché le fond de son désespoir lorsqu'elle s'était aperçue que son père fermait la grille à clef tous les matins. C'était une question de supériorité physique. Il était plus fort qu'elle. Pouvait-elle lui arracher cette clef ? Et par une contradiction singulière, elle éprouvait quelque chose comme du contentement à se savoir impuissante. Si elle avait été libre, qu'aurait-elle fait ? [...] C'était peut-être moins affreux d'être plongée ainsi dans un ennui sans trêve que de passer fiévreusement d'un instant de joie inquiète au plus cruel des chagrins. Elle était lasse²⁶⁵⁹.

L'extrait ajoute une explication à l'apathie de l'adolescente ennuyée : plutôt que de souffrir à espérer vainement, mieux vaut se conformer à la volonté d'autrui qui ne laisse aucune place à l'espoir, et donc à la désillusion. « Mieux valait jouer aux cartes que de pleurer et de bâiller dans sa chambre ou de subir la colère d'un vieillard impérieux et d'une malade aigrie »²⁶⁶⁰, ajoute le narrateur. Le personnage s'abandonne vite à une volonté supérieure, qu'elle mette cela sur le compte du destin ou sur un ordre péremptoire d'un autre personnage, et se masque ainsi sa responsabilité.

Par ailleurs, il est de ces personnages qui prennent plaisir à se remémorer leur échec, trouvant dans ce souvenir un curieux plaisir. Tel est le cas d'Hedwige : « Hedwige ne pouvait dormir. Trop de regrets la harcelaient, trop de pensées où elle revenait sans cesse avec un étrange besoin de souffrir, de raviver sa douleur »²⁶⁶¹. Pour le personnage, raviver une telle douleur est une façon de ressentir son être au monde. En effet, si l'ennui tend à anesthésier le personnage, avoir un sentiment vif lui permet de se complaire dans l'idée qu'elle a agi, puis de revivre une scène que la monotonie de sa vie lui interdit. En effet, la voilà luttant contre l'oubli, invoquant sans cesse les « cruelles délices du

²⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 118.

²⁶⁵⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 335.

²⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 336.

²⁶⁶¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 233.

souvenir »²⁶⁶², expression dont l'oxymore symbolise ce phénomène masochiste. Elle ressuscite un chagrin d'amour qui lui donne ainsi l'illusion d'avoir enfin consommé un vrai amour. Dans sa complaisance à afficher sa tristesse se note alors une amplification – selon elle – de sa propre valeur. De fait, au lieu de son habituel ennui, elle connaît enfin autre chose qui lui donne la sensation d'exister :

... elle éprouvait une satisfaction un peu vaniteuse à se sentir seule, toute seule. [...] À vrai dire, cette façon de se donner en spectacle adoucissait quelque peu son tourment. Le simple fait d'être malheureuse la grandissait à ses propres yeux. Jusque-là, elle n'avait connu que les petites vexations et les médiocres plaisirs d'une existence égale, et voici que, tout à coup, sa vie se transformait en quelque chose de détestable, il est vrai, mais aussi de passionnant. Elle se sentait marquée par le sort et considérait avec une secrète pitié les humains placides dont le malheur ne voulait pas²⁶⁶³.

Sa souffrance l'éloigne des adultes qui l'entourent et lui donne une valeur accrue. Pensant trouver une voie dans le chagrin d'amour et enfin affirmer sa subjectivité, Hedwige accentue les manifestations de sa tristesse. Dans un premier temps, ce chagrin d'amour lui donne l'occasion de s'émanciper de sa famille adoptive car l'amour n'est qu'une affirmation d'un sujet rêvant d'une existence indépendamment de ses proches. Dans un second temps, la jeune fille trouve toute sa satisfaction à ressentir la souffrance, heureuse de ressentir enfin un sentiment dans un quotidien anesthésié²⁶⁶⁴. Sa complaisance au malheur indique un besoin de se sentir considérée, et de passer outre un ennui qui la torture. Gertrude aussi semble appeler les foudres de son frère, trouvant une satisfaction à exciter sa colère. L'appelant à onze heures passées, elle provoque sa colère, et pourtant, « elle se sentit mieux, car elle n'osait pas se l'avouer, mais c'était bon quelquefois d'être malmenée par un homme »²⁶⁶⁵. Elle aussi se complait dans ce rôle de « femme éternellement incomprise »²⁶⁶⁶, croyant accroître sa propre valeur en se distinguant de la banalité d'autrui. « Le masochisme fréquent des personnages de Green provient également d'une attitude ambivalente à l'égard de soi-même. Désireux à la fois

²⁶⁶² *Ibid.*, p. 234. M. Edme aussi ressent l'« horrible et délicieux plaisir » de la souffrance (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 603) et se livre « à son ennui, non sans la volupté secrète que goûte le pessimiste au fond des heures les plus amères » (*Ibid.*). Il y a là, comme chez les autres personnages, deux mouvements : l'un, la satisfaction de souffrir car la souffrance permet de sortir de cette apathie propre aux ennuyés, l'autre, le plaisir de noter son impuissance pour excuser son échec et se replier encore plus dans la solitude.

²⁶⁶³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 242-243.

²⁶⁶⁴ Mme Grosgeorges fait la même remarque : « Il y a une étrange satisfaction à toucher le fond du désespoir ; l'excès du malheur procure une espèce de sécurité, havre de grâce pour l'âme naufragée qui n'ose plus croire. Telle détresse morale est l'abri le plus sûr, tel abandonnement, le repos. » (Julien Green, *Léviathan*, cité, p. 746).

²⁶⁶⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 445.

²⁶⁶⁶ *Ibid.*

d'être davantage eux-mêmes et de fuir la prison de leur « moi », ils manifestent alternativement ou simultanément un comportement égocentrique et masochiste, narcissique et morbide, voire suicidaire »²⁶⁶⁷, analyse Michèle Raclot. De fait, Hedwige ou Gertrude pensent par leur souffrance acquérir une certaine valeur, enrichir une identité délavée qui leur donne le prestige de l'incompris. Selon René Girard, le sujet pense ainsi voir dans ses échecs répétés la preuve de sa propre valeur. Telle est la raison pour laquelle il ne choisit que des objets inaccessibles : Adrienne et le docteur, Emily et le pasteur puis Mont-Cinère, Hedwige et Gaston Dolange, sont autant d'exemples de désirs démesurés. Par ailleurs, le cadre même de son désir ne peut que lui faire obstacle : le milieu cruel, violent, qui interdit toute liberté est bien par définition susceptible de proscrire ses désirs. À ce milieu néantisant, le personnage ennuyé oppose alors un désir de plus en plus vif, et donc un échec toujours plus cuisant. Cet échec et le plaisir qu'il y prend est une promesse d'accomplissement. En effet, en maintenant un tel désir, tout être ennuyé se convainc qu'il existe encore la perspective du bonheur, qui fait échec à sa sensation de vide. Par exemple, Adrienne maintient son désir pour le docteur et jouit de son infériorité car elle y voit la preuve de son impuissance, mais aussi l'invitation à renouveler ses efforts pour atteindre l'objet de désir. De même pour Emily, qui ne cesse de poursuivre son but malgré les échecs qu'elle essuie : « cette tendance se développe parfois en un sérieux masochisme »²⁶⁶⁸, confirme Arnaud Codjo Zohou.

Il faut donc voir dans ce comportement bel et bien teinté d'un certain masochisme la volonté du personnage de sortir de son Moi, la poursuite d'un vain bonheur. En effet, en se confrontant à la cruauté d'autrui, il est satisfait de noter sa faiblesse et ressentir une douleur morale qui le met face à son impuissance, mais aussi et surtout qui lui permet enfin de ressentir son être au monde. C'est une annihilation de cet état indéterminé qu'est l'ennui, qui lui ôte tout accès à des sentiments divers, que l'« ennuyé » tente de rejoindre par ce masochisme. D'une part le masochisme satisfait son sentiment d'infériorité qui génère une mauvaise foi indéniable (ses échecs ne sont plus directement imputables à un manque de volonté, mais à une supériorité d'autrui, d'où le fait qu'il essuie l'un après l'autre ses échecs avec une sorte de résignation satisfaite) ; d'autre part, la souffrance dans laquelle le plongent ses échecs et la cruauté d'autrui confère à sa vie une grandeur qui le détache de la médiocrité et de la banalité qu'il retire de son ennui. Enfin, ce plaisir dans la souffrance est une sorte d'aiguillon maintenant vif son désir, dans une vision de l'ennui

²⁶⁶⁷ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 372.

²⁶⁶⁸ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 60.

fécond. Il évacue alors son mal-être en redoublant d'efforts vis-à-vis du but à rejoindre, espérant sans cesse l'atteindre.

Dans la domination et la haine qui règnent en maîtres dans la famille greenienne s'exprime tout l'ennui des personnages. Nous avons mis en valeur la parenté étroite de l'ennui et de la haine, et cette haine déferle dans leurs rapports avec autrui, image de la haine qu'ils éprouvent pour eux-mêmes. C'est parce qu'ils ne sont qu'eux-mêmes, seulement eux-mêmes, et que leur Moi est un carcan duquel ils ne parviennent à s'extraire qu'ils sont aussi odieux avec leurs proches. « Il y a un bourreau dans le cœur de tout parent »²⁶⁶⁹, note Philippe à propos de son comportement sans pitié avec son fils. L'oppression qu'ils exercent sur autrui, ou qu'autrui exerce sur eux est le signe de leur volonté d'anéantissement de tout ce qui se détache de la norme ou de tout ce qui vient leur rappeler leur ennui.

6 - Conséquence : Réduire à néant autrui :

Par leur existence recluse, les personnages ennuyés en viennent à être écœurés de tout : « je m'ennuie de la vie, de moi, des autres, de tout »²⁶⁷⁰, confesse Gustave Flaubert à Louise Colet. Plus rien ne trouve de grâce à leurs yeux, et ils peinent à supporter la compagnie de leurs proches. Méprisant cet autre qui vient leur rappeler la médiocrité dans laquelle ils sont englués, les êtres ennuyés n'ont qu'un désir, celui d'annihiler la preuve de leur banalité, mais aussi de posséder l'objet de désir de cet autre qui semble épargné par l'ennui et qui vit donc une existence enviable.

a) Par la rivalité :

Il y a dans la rivalité deux mouvements. L'un, est celui qui apporte au personnage le désir d'être autrui. En effet, la concurrence entre deux personnages sous-entend un désir d'obtenir ce que l'autre veut, et donc de prendre sa place en imitant son désir, puisque par son désir il a rendu l'objet désirable. C'est la théorie du désir mimétique que nous avons abordée précédemment : « L'élan vers l'objet est au fond élan vers le médiateur »²⁶⁷¹, écrit René Girard. L'autre est celui qui apporte au personnage le désir d'anéantir cet autre qui désire comme lui et qui risque de lui ravir la primauté sur l'objet. En désirant comme lui,

²⁶⁶⁹ Julien Green, *Épaves*, cité, p. 59.

²⁶⁷⁰ Gustave Flaubert, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, cité, Lettre à Louise Colet du 2 décembre 1846, p. 410.

²⁶⁷¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cité, p. 24.

ou en possédant l'objet, le médiateur est vu comme un rival, un obstacle, d'où la réaction du disciple qui « ne songe qu'à répudier les liens de la médiation »²⁶⁷². Pensant que son modèle s'estime supérieur à lui-même, « le sujet éprouve donc pour ce modèle un sentiment déchirant formé par l'union de deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune plus intense. C'est là le sentiment que nous appelons *haine* »²⁶⁷³. Cette explication pour éclairer les liens souterrains entre les personnages : désirer l'anéantissement d'autrui n'est pas si éloigné que désirer sa propre fin. La rivalité qui les oppose ne fait que confirmer ce double postulat : s'ennuyer, c'est avoir en haine autrui, mais aussi soi-même.

Aussi, *Mont-Cinère* est un exemple particulièrement bien adapté à la rivalité : en désirant la demeure, Emily désire à son tour ce qu'a désiré sa mère, double mimétique de son désir, et tend à anéantir celle qui se pose comme un obstacle dans la réalisation de ce dernier. De même, elle hait celle qui empêche sa possession, tout comme elle désire endosser son rôle de propriétaire. Nous avons bien là le double postulat de l'ennui dans la rivalité qui les oppose et les unit. Aussi, il n'est pas à prouver que la haine les rapproche toutes, mais aussi que leurs désirs ne sont que l'image de leur ambivalence : elles aiment la même chose, la possession, se ressemblent en cela, et en conséquence naît un désir d'anéantissement qui signe la victoire de l'une sur l'autre. Comme l'analyse Te-Yu Lin, « avant d'être elle-même en proie à son propre désir, Emily est sujette à celui des autres »²⁶⁷⁴, en assistant aux scènes de dispute entre sa mère et sa grand-mère qui lui révèlent ainsi la valeur de la villa. C'est la rivalité la plus évidente du roman, celle qui fait que le désir semble s'hériter de génération en génération, créant des êtres identiques. L'ennui, déjà, tend à effacer la subjectivité des personnages. Usés par leur ennui, les personnages se ressemblent tous, modèles de la description qu'en fait Émile Tardieu : « souvent son seul aspect le trahit et dénonce son délabrement : la lassitude de la démarche, l'immobilité et la stupeur des traits, un air de spectre, [...] étranger à tout ce qui l'entoure, isolé dans le monde des vivants. Il ne prend plus part à rien [...] désormais il est quelconque, il devient impersonnel, anonyme... »²⁶⁷⁵. Les dernières lignes sont probantes, et confirment ce que René Girard a mis en évidence, la création de doubles monstrueux. Chacune en somme tente de sortir de son néant et de la monotonie de son existence à travers son désir de posséder la villa, et ce désir s'accompagne d'une volonté de futur. En

²⁶⁷² *Ibid.*

²⁶⁷³ *Ibid.*

²⁶⁷⁴ Te-Yu Lin, *Julien Green à la lumière de René Girard*, cité, p. 179.

²⁶⁷⁵ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, pp. 269-270.

effet, désirer sans cesse, c'est s'opposer à tout ce que l'ennui impose : un effacement des frontières temporelles – passé, présent et futur semblant inexistant – ou une réaffirmation de son Moi rendu défaillant par l'ennui qui prive le personnage de volonté. Dans leur rivalité apparente se dégage ainsi un élan l'une pour l'autre, pensant, en possédant l'objet de désir, mettre à mal le vide dont elles ne parviennent à se défaire.

Mais il y a aussi dans le roman une autre rivalité, celle du rôle maternel. Arrivant chez sa fille, la mère de Mrs. Fletcher est perçue comme une ennemie dès le premier jour de sa présence. « Kate, dit-elle, tu n'élèves pas bien ta fille. C'est moi qui me chargerai d'elle désormais »²⁶⁷⁶, assène-t-elle à sa fille. Vécue comme une menace à sa fonction maternelle, la critique de Mrs. Elliot n'est que le début d'une opération d'ébranlement du pouvoir de sa fille. De fait, elle critique ses habitudes d'avares, et donc, ce qui forme sa personnalité entière. Les deux femmes s'opposent tant par leur rôle au sein du foyer que par leur rapport à l'argent. Mrs Elliot hait tout principe d'économie, ayant été avare par nécessité après une période de richesse, tandis que sa fille est avare par peur de la misère. Mrs Fletcher s'est construite dans un rapport d'amour et de haine mêlés pour sa mère. Elle s'est sans cesse comparée à elle pour pouvoir faire d'elle-même son exact contraire : Kate ne veut pas reproduire le rapport laxiste à l'argent de sa mère pour ensuite imposer des sacrifices à sa fille. Au contraire, son avarice et la vie d'expédients qu'elle impose à Emily est motivée par la peur d'être dans le besoin. Kate veut donc échapper à ce que la filiation entraîne, la création d'un double. Effectivement, ce qui caractérise la relation mère-fille est forcément la question de l'identité. Une fille se construit par rapport à sa mère, liée par l'identité de sexe qui entraîne un questionnement lié à la ressemblance. La filiation ne permet aucune discontinuité entre une mère et sa fille, d'où la rivalité entre les deux, puis trois femmes, qui est génératrice de violence. Kate souhaite éviter de ressembler à sa mère, de reproduire les mêmes erreurs, et il en est de même pour Emily qui tente tout pour se détacher de Kate. Et pourtant, n'est-ce pas leur rapport à l'argent qui les rassemble ? Emily ne ressemble-t-elle pas à sa mère dans son besoin exacerbé de possession ? La rivalité découle ainsi de ce que l'autre est incontestablement le même : les désirs des trois femmes sont au final identiques, ce qui fait d'elles des doubles, des êtres indifférenciés qui ne peuvent qu'entraîner une compétition sans issue. De plus, leur ennui accentue la

²⁶⁷⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 90. Mrs Fletcher lui annonce officiellement plus tard, tremblant de peur après une scène de dispute avec sa mère : « elle lui dit ensuite d'une voix que la colère faisait trembler un peu que sa grand-mère s'occuperait de son éducation et qu'elle commencerait dès le lendemain à lui apprendre ses lettres » (*Ibid.*, p. 106). Si Mrs Fletcher n'entretient aucun sentiment maternel pour sa fille, il est évident que cet acte est un aveu d'échec dans sa fonction maternelle. La haine qu'elle ressent pour sa mère vient de cette remise en question qui constitue l'élément fondateur de leur rivalité.

ressemblance entre ces trois inactives, effaçant alors la différence intergénérationnelle. La rivalité provient bien d'un mimétisme accru entre les personnages. D'ailleurs, Kate reproche à sa mère de ne pas accepter sa différence, autant dire son identité, et de chercher à la façonner :

Cependant elle eût souffert plus patiemment sa présence dans la maison si Mrs. Elliot n'avait pas commis l'offense de critiquer et de contrarier ses habitudes d'économie. C'était là le point sensible, l'endroit où la blessure infligée ne se refermait pas. Mrs. Fletcher ne parvenait pas à oublier certaines paroles que sa mère avait prononcées à propos de l'éducation négligée d'Emily et elle les portait dans son cœur comme un venin qui l'empoisonnait²⁶⁷⁷.

Par son arrivée, ses continuelles critiques, la mère ravit l'identité maternelle de Mrs Fletcher, qui peine déjà à assumer son autorité. Dotée du rôle moins gratifiant d'éducatrice, figure de l'autorité, Kate ne peut que perdre son identité et redevenir ainsi la fille de Mrs Elliot avant d'être la mère de Kate. La voilà écrasée par sa mère, par l'intrusion violente de cette dernière dans sa demeure. D'ailleurs, Emily établit bien cette différence fondamentale entre sa mère et sa grand-mère : « Mrs Fletcher ne lui parlait que pour la reprendre ou la charger de quelque ennuyeuse besogne. Mrs Elliot au contraire écoutait ses confidences, l'aidait de ses conseils et de ses encouragements, et ce fut à elle que la petite fille donna toute l'amitié dont elle était capable »²⁶⁷⁸. La rivalité est inévitable et contribue à révéler les divisions déjà présentes au sein de la famille. Mrs Elliot cherche la toute puissance maternelle, Mrs Fletcher la toute puissance domestique, et Emily la toute puissante possession : comment alors ne pas exciter la rivalité entre ces trois femmes ? Chacune poursuit la quête de son but, quitte à attaquer l'autre ou à créer une ligue contre l'ennemie commune, la bouc émissaire Mrs Fletcher. Emily avoue ainsi : « Mais un irrésistible instinct la poussait à s'opposer à la volonté de sa mère et à s'efforcer de détruire son œuvre »²⁶⁷⁹. Plus aucune raison clairement identifiée n'explique son comportement et le lecteur a l'impression qu'une puissance mystérieuse prend corps chez le personnage et dirige son esprit. Effectivement, alors que le début du texte laissait penser qu'Emily était pleine de griefs contre cette mère qui la pousse à vivre d'expédients, et que sa haine était une révolte contre cette dernière, le narrateur précise ici qu'il n'en est rien. S'il faut se contenter de cette vague explication, retenons néanmoins que sa haine semble se diriger contre sa personne, avant de se diriger contre ses actes. C'est donc bien une

²⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁶⁷⁸ *Ibid.*

²⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 140.

rivalité qui prend toute sa force dans l'identité maternelle du personnage. D'ailleurs, les continuelles attaques de Mrs Elliot ne font que fragiliser une autorité que Kate croit acquise, et contribue à faire naître puis à confirmer le besoin d'Emily de devenir propriétaire. C'est bien la grand-mère qui fait germer l'idée du désir du filicide²⁶⁸⁰ et elle-même se convainc que sa fille veut la tuer. Si au début ses piques lancées à Kate n'étaient que pure dureté lui permettant de s'assurer la complicité d'Emily ainsi que la domination sur sa fille en attaquant son identité de mère, peu à peu, elle semble persuadée de la véracité de ses dires, et sa rivalité ne fait que l'affaiblir. « Un jour viendra où tu n'auras personne pour te protéger »²⁶⁸¹, déclare-t-elle à sa petite-fille, s'attribuant le rôle protecteur d'une mère et ainsi de suite : « Tu serais certainement punie si tu me cachais quelque chose, poursuit la vieille femme. Elle s'en prendra un jour à toi comme elle s'en prend à moi »²⁶⁸². La rivalité entre les personnages apparaît alors comme une lutte pour maintenir vif le désir, épargnant sur le moment le personnage de l'ennui : en désirant annihiler sa fille, Mrs Elliot crée une situation conflictuelle qui l'éloigne de la monotonie de sa chambre de malade où elle vit recluse et n'y a donc plus contact avec aucune réalité. De même pour Emily, qui en luttant pour une possession anticipée de la demeure génère un but, un désir à combler, qui remplit le vide de ses journées. Telle est entre autre la raison pour laquelle le narrateur fait jouer l'instinct dans la méchanceté de la jeune fille. La rivalité qu'elle crée aiguillonne son désir, un désir rendu défaillant par son ennui. Se joue en outre dans la rivalité une crainte d'être exclu, ce qui rejoint la théorie du désir mimétique de René Girard. En désirant la même chose, peu à peu les sujets deviennent des doubles monstrueux, pour reprendre son propre terme, des êtres indifférenciés et indifférenciables qui tendent au même but. Aussi, ils deviennent à part entière les membres identiques d'un groupe, d'une communauté qui érige un objet au rang de désirable et croient retirer de sa quête puis de leur victoire l'un sur l'autre le sentiment de leur valeur.

Par ailleurs, Germaine et Adrienne entretiennent des rapports de rivalité enrichis de jalousie et d'envie. Le lecteur assiste à plusieurs compétitions : celle de Germaine, qui considère sa sœur comme une rivale dans la relation exclusive qu'elle tente d'entretenir avec son père, et celle d'Adrienne qui est considérée comme une rivale par Marie Maurecourt, et attribue le rôle de rivale à Mme Legras. Ces rapports de compétition se

²⁶⁸⁰ « Elle veut ta mort à toi aussi ! » (*Ibid.*, p.161).

²⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 189.

²⁶⁸² *Ibid.*

teintent, comme dans *Mont-Cinère* d'ambivalence haine-amour, ce dernier sentiment exprimant non pas une véritable affection, mais un désir d'être autrui. En effet, dans le premier cas – la rivalité des deux sœurs pour le père – Germaine envie sa sœur pour sa santé, sa jeunesse et ainsi tous les germes de vie qu'elle a en elle. La possibilité d'un futur qu'elle entrevoit chez sa sœur érige cette dernière en véritable rivale. N'ayant aucune existence dans la villa, écartée de la vie famille par sa maladie qui l'affaiblit et la contraint de garder la chambre, elle tente de s'attribuer un pouvoir et un rôle maternel qui lui garantisse une certaine existence. De fait, Adrienne a l'impression que sa sœur fait tout pour qu'elle ne soit pas heureuse : « Pourquoi veux-tu me rendre malheureuse ? balbutia-t-elle. – Malheureuse ! cria Germaine. Et moi, tu crois que je n'ai pas été malheureuse, moi ? [...] J'ai souffert de toutes les façons, tu entends, horriblement. Mais cette expérience servira. Je t'empêcherai de commettre les mêmes erreurs que moi »²⁶⁸³. Malgré ce comportement, Germaine envie sa sœur et il y a plus de curiosité et de jalousie dans ses questions que le désir d'éviter à Adrienne d'inutiles souffrances. En réalité, plus elle remarque les tentatives d'émancipation de la jeune fille, plus elle s'attribue un rôle maternel, et donc marital, comme si une réelle compétition était ouverte entre elle et sa sœur. Cette compétition lui permet de se réattribuer une existence fuyante, nous l'avons dit, mais aussi de partir en quête d'une relation d'exclusivité avec un père dont elle sent qu'il ne la considère plus comme sa fille mais comme un obstacle dans la réalisation de sa monomanie. Aussi se place-t-elle invariablement du côté de son père à chaque dispute d'Adrienne et de ce dernier ou prend-elle un malin plaisir à espionner sa sœur et à lui laisser une liberté de plus en plus restreinte. Rapporter les sorties de la cadette au père est une manière de fragiliser l'image d'Adrienne en lui, et ainsi d'inverser les rôles : désormais, c'est Adrienne qui se place en porte-à-faux dans la famille en essayant de s'affranchir des règles, et non plus cette sœur malade qui empêche de tourner en rond. Devinant l'amour de la cadette pour Maurecourt, elle la questionne avec tout le sadisme dont elle sait faire preuve, et Adrienne de s'écrier : « Mais cela ne te regarde pas [...]. Tu me rends horriblement malheureuse »²⁶⁸⁴. Germaine a réussi à affaiblir sa sœur, et ainsi à fragiliser cette « saine » qui promène devant elle tout ce qu'elle n'aura pas. La même relation d'exclusivité se note entre Marie et le docteur. Si au début elle considère Adrienne comme une jeune voisine sur laquelle veiller parce qu'en plein deuil, elle comprend son attirance pour son frère après avoir reçu la lettre d'Adrienne, et ne

²⁶⁸³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 316.

²⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 342.

considère plus la jeune fille que comme sa rivale venue lui ravir son frère. Plus question de charité chrétienne, Marie Maurecourt devient aussi exécration que Germaine, révélant ainsi – comme la sœur de la protagoniste – sa peur latente d’être exclue. Adrienne entrave le désir de Marie, et ainsi, toutes les deux sont des obstacles l’une pour l’autre. L’une veut conquérir son autonomie et affirmer son Moi, à l’instar d’Emily Fletcher, et l’autre veut au contraire conserver l’autonomie de son frère, dans une négation de la subjectivité de ce dernier. Ce dernier aspect est bien vif dans la rivalité qui divise et unit chaque personnage. En essayant d’imposer son désir sur celui de sa voisine, Marie nie deux subjectivités, celles d’Adrienne et du docteur.

De plus, Mme Legras semble dès son arrivée exciter la compétition d’Adrienne. En effet, cette dernière lui envie sa liberté, mais aussi et surtout sa position privilégiée de voisine du docteur. C’est entre amour et haine qu’elle considère sa voisine, sentiments que l’on a déjà rencontrés dans *Mont-Cinère* : l’attrait qu’elle a pour elle, et qui lui est inexplicable, découle du rôle maternel que sa voisine s’attribue mais aussi du désir inconscient d’être elle. Sa liberté, sa vue sur la villa au pavillon blanc : c’est en elle qu’elle se projette en même temps qu’elle déteste les manières vulgaires et tout ce qu’elle aime chez elle. Elle est une vraie rivale parce qu’elle a tout ce qu’Adrienne n’a pas. « Celui qui hait se hait d’abord lui-même en raison de l’admiration secrète que recèle sa haine »²⁶⁸⁵, écrit René Girard, dans une phrase qui résume les mouvements d’Adrienne envers sa voisine. Effectivement, Adrienne est vite dégoûtée par Léontine, se haïssant par la même occasion pour sa naïveté, mais ne parvient à s’en détacher. De même dans *Le Malfaiteur*, la rivalité révèle cette ambivalence du personnage. Ulrique reprochant à sa mère d’avoir résisté à la cour de Georges Attachère reproche en fait à cette dernière sa propre situation, son mariage avec Raoul, un homme dont elle a autant honte que son père. Déçue de sa vie, elle reporte toute sa frustration sur sa mère, et se construit par rapport à elle. La rivalité qu’elle manifeste à travers sa méchanceté à l’égard de sa propre mère exprime ainsi la haine d’elle-même, d’une vie médiocre dont elle s’attribue la responsabilité, tout comme elle accuse sa mère d’avoir mal choisi son époux : « on eût dit qu’Ulrique avait à cœur de faire expier à sa mère une erreur qu’elle jugeait grave »²⁶⁸⁶. À travers ses reproches se dessinent sa propre frustration qui tend à exprimer un détachement vis-à-vis de sa mère et une affirmation de son identité. Aussi, si elle est aussi dure envers Hedwige, c’est parce qu’elle la considère comme une rivale qui veut lui ravir

²⁶⁸⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cité, p. 24.

²⁶⁸⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 218.

son image de femme séductrice. En effet, elle la conseille, elle essaye de l'aider certes, mais ne s'étonne-t-elle pas de ne pas rencontrer chez M. Dolange « une tentative inutile »²⁶⁸⁷ qui la confirmerait dans sa primauté sur les autres femmes ? Elle entre désormais en compétition avec cette jeune fille naïve qui s'ouvre à l'amour et dont elle se prévaut de savoir ce qu'il lui faut. Là encore, le personnage ne fait qu'agir pour son propre intérêt, désirant une exclusivité totale qui dévoile sa peur d'être exclue. Il s'agit d'obtenir et d'affirmer ce qu'Hedwige n'a pas. Ses gestes brusques, ses paroles sans pitié envers Hedwige ne sont qu'une stratégie pour donner l'illusion de la dominer, mais il n'empêche qu'elle se projette en elle. « Tu pleures, tu n'auras rien, pensa-t-elle en voyant ce dos courbé sous le poids du chagrin. Les victimes n'ont jamais rien »²⁶⁸⁸ sont en réalité des mots qu'elle destine à elle-même et qui expliquent sa froideur et son manque apparent d'empathie. Elle s'est battue pour exprimer sa féminité, dans une quête de soi et une affirmation de son identité qui n'ont néanmoins servi à rien. Son comportement est un bouclier qui n'empêche pas qu'elle aurait souhaité – comme Hedwige – vivre ces moments de féminité. Considérant tour à tour Hedwige rivale et partenaire parce que cette dernière connaît des moments qu'Ulrique ne peut plus vivre, étant mariée et donc ennuyée, Ulrique met un point d'honneur à provoquer une histoire d'amour entre Gaston Dolange et Hedwige, vivant à travers elle. Il y a ainsi deux mouvements en elle : l'un qui l'incite à faire réussir l'entreprise de séduction d'Hedwige parce qu'elle lui permet de vivre une existence qu'elle ne peut plus vivre, l'autre qui jouit de l'échec de cette entreprise parce que par là même Hedwige lui volerait une part de sa féminité en réussissant là où elle-même a échoué. De même, l'ennui explique aussi sa détermination. En se projetant en Hedwige, Ulrique met de côté la monotonie médiocre d'une existence qui n'a plus rien de satisfaisant et ne répond pas à ses attentes. Se jetant sur le piano, elle joue une musique dans laquelle « tout l'ennui de la vie passait [...], la longue plainte de l'âme qui n'aspire qu'à la mort et gémit dans son corps comme une emmurée »²⁶⁸⁹. Il y a donc et attrait et répulsion dans sa rivalité, qui exprime tout l'ennui du personnage.

La rivalité des personnages dévoile ainsi les relations troubles qu'ils entretiennent avec autrui. Ce « même » qui est pourtant différent puisqu'il ne semble pas éprouver l'ennui de l'existence les fascine autant qu'il les a en aversion. Il s'agit alors d'exprimer sa subjectivité, quitte à écraser l'autre et à lui nier toute expression. La famille greenienne

²⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 228.

²⁶⁸⁸ *Ibid.*

²⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 229.

n'en étant pas réellement une, du fait des rapports peu définis, de l'absence des sentiments propres à une famille, tels que l'affection ou l'amour, ou du manque d'empathie, les personnages éprouvent bien souvent cette attirance trouble pour un membre de leur famille, qui dévoile non pas un quelconque amour, mais une volonté d'engloutir cet autre si différent.

b) Par l'inceste :

Il convient de définir ce terme, qui semble se dérober à toute entreprise de définition tant celles-ci sont nombreuses. En effet, il désigne une pluralité de cas, et en exclut d'autres. Selon le *Larousse*, l'inceste est toutes les « relations sexuelles entre un homme et une femme liés par un degré de parenté, prohibées par les lois d'une société donnée ». Il n'envisage donc pas une relation entre deux personnes du même sexe, ni même toute relation trouble entre deux personnes, sans pour autant qu'il n'y ait une relation sexuelle. De même pour le *Trésor* : « relations sexuelles prohibées entre parents très proches de sexe différent ». Parents très proches : que faut-il entendre par ce terme, qui paraît ne pas considérer l'inceste entre un oncle et sa nièce par exemple ? Nous retiendrons tout simplement pour cette partie comme inceste toute relation d'amour non appropriée – quelle soit réalisée ou pas²⁶⁹⁰ – entre deux personnes de la même famille.

Là aussi, l'inceste symbolise l'attrait pour le même, la tendance à exalter sa propre identité²⁶⁹¹. Autrui devient « je » dans l'inceste. En effet, en restant dans la même famille, le personnage choisit l'identique plutôt que le différent, dans l'optique de retrouver et consommer cette part de soi-même dans l'autre. Tel est le cas dans *Le Mauvais Lieu*.

²⁶⁹⁰ Dans ce cas, l'expression « inceste sans passage à l'acte » employée par Aldo Naouri est particulièrement appropriée, et c'est celle que nous retiendrons (lire l'article « Un inceste sans passage à l'acte : la relation mère-enfant », in *De l'inceste*, Françoise Héritier (éd.), Paris, Odile Jacob, 1994, 216 pages, pp. 73-128).

²⁶⁹¹ Mais pas seulement l'inceste. Dans tout choix d'objet d'amour se dessine la « recherche de soi » (Jacques-Dominique de Lannoy, Pierre Feyereisen, *L'inceste*, Paris, PUF, 1995, coll. « Que sais-je ? », 128 pages, p.110). Tel est le cas de tous nos insatisfaits en amour, dont le choix d'objet éclaire sur le besoin narcissique du sujet de trouver chez l'autre un prolongement de soi. Il y a bien chez eux une peur de l'inconnu d'où une tendance à aller vers des personnages qui leur « parlent », qui évoquent bien autre chose que de l'amour pour eux. En effet, Adrienne se tourne vers le docteur car – outre le fait qu'il est une simple occasion de sortir de son ennui – il lui évoque sa mère ; Emily est attirée par le pasteur parce qu'il est le seul homme de son entourage qui s'intéresse à elle, et elle choisit Frank comme seul moyen pour posséder la demeure ; Hedwige est fascinée par Gaston qui lui évoque inconsciemment, elle aussi, le pouvoir mystérieux de cet inconnu qui peut lui ouvrir la porte de son ennui ; quant à Louise et Élisabeth, elles sont attirées par la beauté des corps qui répondent ainsi à leur besoin de fuite hors d'un monde bien trop matériel et médiocre pour elles. Tous les personnages cherchent à sortir de leur ennui en même temps qu'à sortir de soi à travers l'amour désespéré qu'ils éprouvent pour de parfaits inconnus. Élisabeth Rallo Ditche écrit en effet que « la passion est avant tout la tentative d'un sujet, hanté par le vide, de le combler par un lien fusionnel, bien qu'il puisse être vécu comme insupportable et intolérable » (Élisabeth Rallo Ditche, « Passion amoureuse », in Élisabeth Rallo Ditche, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, p. 175).

L'attraction des adultes pour la petite-fille provient de leur désir de retrouver la pureté de l'enfance, une pureté qu'ils ont eux-mêmes connues, et de s'en repaître. Ils attaquent par là même l'intégrité morale de la fillette à travers, néanmoins, l'attraction physique qu'ils manifestent envers elle. Telle est l'optique de Gertrude : « elle regardait Louise et se rendit compte qu'une fois de plus elle retombait amoureuse de cette fillette »²⁶⁹². Les sentiments incestueux de Gertrude pour sa nièce, qu'elle n'hésite pourtant pas à vendre à son frère pour asseoir sa fortune, indiquent bien un désir d'exclusivité de Gertrude qui considère Louise comme un prolongement de sa propre personne. En effet, dès le début du roman le narrateur met l'accent sur le mérite et la valeur que lui donne « son adorée »²⁶⁹³ aux yeux d'autrui. Sa séquestration par Gertrude est l'image de la volonté de cette dernière d'en faire son objet. Si personne ne la voit, pourtant, puisqu'elle est reléguée dans sa chambre lors des jeudis de sa tante, le mystère que fait Gertrude de sa présence – puisque n'expliquant par exemple pas sa présence parmi les fidèles de l'église – la rend encore plus désirable aux yeux d'autrui. Évanescence, elle se dérobe aux tentatives d'assujettissement de sa tante. Tentant de lui faire dire son attachement pour elle, Gertrude échoue, une fois de plus :

« Je me demande [...] comment faut-il te parler pour obtenir une réponse. Ma parole, on dirait que tu ne m'aimes pas ! »
 À peine cette phrase lui eut-elle échappé qu'elle regretta de l'avoir dite et pourtant, par une de ces impulsions folles qu'elle ne maîtrisait pas, elle demanda :
 « Est-ce que je me trompe ? »
 La question tomba dans le vide²⁶⁹⁴.

Le silence que Louise oppose à sa tante, tout comme aux adultes dont elle ressent le désir incestueux, est bel et bien un moyen de se protéger et de rompre les tentatives d'asservissement de ces derniers. Si elle ne peut échapper à leur séquestration, elle peut en revanche fuir par le langage qui est – comme l'écrit Michèle Raclot²⁶⁹⁵ – déjà une souillure. « Ma petite chérie », « mon trésor », « ma Louison », « ma fiancée » : les surnoms ne manquent pas et sont le miroir des sentiments troubles des adultes qui projettent sur la fillette leurs désirs, mais aussi leur aspiration à la pureté. Dans l'ennui, seules la banalité et la médiocrité de la vie forment l'expérience du personnage qui ne

²⁶⁹² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 386.

²⁶⁹³ *Ibid.*, p. 293.

²⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 295.

²⁶⁹⁵ « Dans *Le Mauvais Lieu*, le langage salit autant que les actes qui sont souvent inopérants. Ainsi, le fait d'appeler Louise « sa petite fiancée » est déjà dans la bouche de Gustave l'équivalent d'une souillure » (Michèle Raclot, *Notes*, cité, p. 1365).

trouve pas une voie d'évasion hors d'un monde qui ne les satisfait pas et accentue leurs frustrations. Aussi la fillette représente-t-elle, dans le roman, une voie d'accès à la virginité d'une existence pas encore entachée par la tyrannie du désir charnel. Gustave faisant remarquer à Gertrude ses sentiments ambivalents et troubles pour Louise ne fait que relever ses propres sentiments pour la fillette :

- « Ma petite fille, chuchota-t-elle. Elle est comme ma petite fille.
- Non.
- Enfin je l'aime comme ma fille !
- Non. [...] Tu ne l'aimes pas du tout comme ta fille. [...] Veux-tu que je te dise la vérité, Gertrude ? Ta vérité à toi ?
- Laisse-moi, souffla-t-elle.
- Tu la détestes.
- Es-tu fou ?
- Tu la détestes parce qu'elle te fait peur et elle te fait peur parce que tu es amoureuse. Or, tu ne veux pas être amoureuse. »²⁶⁹⁶

Gustave aussi ne peut-il pas réfréner un mélange d'amour et de haine envers la fillette ? N'est-il pas pris de fureur à l'idée de la perdre²⁶⁹⁷ ? S'il met à jour la haine de Gertrude, il dévoile aussi la sienne, puisque ses réactions ne diffèrent pas de celles de sa sœur. De fait, il se trouve lui aussi devant l'insaisissabilité de Louise, qui se refuse à son assujettissement par son silence et sa supériorité morale. Contrairement aux adultes, Louise dispose d'un don mystique propre à l'enfance : alors que les adultes s'engluent dans une existence basement matérielle, plongeant dans la monotonie du quotidien parce que c'est la seule vie qu'ils connaissent et qu'elle répond à leur besoin égocentrique de confort, l'enfant échappe en revanche à l'existence ennuyeuse que lui imposent les adultes parce qu'elle fait du quotidien la toile que laquelle se projette sa vision mystique. Par ailleurs, il est à noter que les sentiments incestueux des adultes ne diffèrent pas du sentiment de leur parentalité. De fait, Gertrude tente de s'approprier un rôle maternel en voulant par exemple protéger la fillette de la convoitise d'autrui²⁶⁹⁸, mais son affection

²⁶⁹⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 390.

²⁶⁹⁷ Nous avons analysé précédemment la scène de fureur destructrice, mimant un réel viol sur Louise, lorsque Gustave entrevoit la perte de la fillette. Lui aussi considère la fillette comme sa chérie, mais il n'en désire pas moins l'anéantir pour ce qu'elle deviendra : « Tu vas grandir, tu vas vieillir, tu vas devenir la belle femme dans toute son horreur comme Gertrude, tu vas être comme Gertrude, salope ! » (*Ibid.*, p. 431).

²⁶⁹⁸ Lorsque son frère lui propose des partis, dont le noble Dubourg qui « admire excessivement les fillettes » (*Ibid.*, p. 389), Gertrude pense enfermer la petite pour qu'il ne la voie pas, la protégeant de la convoitise qu'elle-même manifeste envers elle. Cela démontre sa possessivité, une possessivité qui se teinte de cannibalisme parce qu'elle ne peut envisager que la fillette ait une vie indépendante à elle. Gertrude est ainsi une ogresse, rapprochement facilité par son rapport sensuel et exacerbé à la nourriture, la prédominance de la chair chez elle qui sous-entend la prédominance du désir, mais aussi son comportement plein de convoitise à l'égard de Louise. C'est aussi en cela qu'elle souffre de l'ennui, car son rapport avec les choses est teinté de possession, d'égocentrisme et de matérialité qui met en valeur tout ce que l'existence a de pesant. Nous

maternelle est en réalité bien trop axée sur la beauté de la fillette et son âge pour être sincère²⁶⁹⁹. De même pour son frère : tous deux ont en revanche le sentiment de la propriété et d'une exclusivité la concernant qui tend à montrer qu'ils souhaitent la dévorer, en faire une partie d'eux-mêmes. Les personnages courent derrière l'essence de l'enfance, incapables de comprendre leur attitude mais fascinés par le mystère qu'elle dégage. Aussi Gertrude et Gustave sont-ils perméables à l'enfant car ils ne voient que son enveloppe corporelle, tandis que Mlle Réau, par exemple, semble plus apte à comprendre la fillette parce qu'il y a en elle un côté mystique qui lui permet de lutter contre son désir et qui trouve une résonnance chez Louise²⁷⁰⁰. Il en est de même chez M. Edme, qui avoue ses sentiments pour Élisabeth, sensible aux « traits spirituels que les sens nous cachent »²⁷⁰¹ dans lesquels il reconnaît « la marque secrète des prédestinés »²⁷⁰², raison sans doute pour laquelle il est fasciné par la fillette. « À vrai dire, c'était une aimable enfant, un peu sauvage et, par cela même, attirante. [...] Je m'aperçus en effet que j'étais amoureux de celle que je venais de perdre et peut-être aussi de sa fille »²⁷⁰³. D'ailleurs, la fillette, elle-même, préfère au désir le spirituel, comme elle le déclare à Serge : « je serai plus heureuse à Fontfroide avec M. Edme »²⁷⁰⁴. Cette attirance trouble, donc, des adultes pour les / leurs enfants semble ainsi provenir de ce qu'ils voient en eux et de ce qu'ils espèrent retirer d'eux, dans un fantasme d'appropriation et de dévoration qui dit la frustration que leur procure leur propre identité.

analyserons plus en détail la figure de l'ogre dans la troisième partie. Enfin, Michèle Raclot rapproche elle aussi ces personnages incestueux de leur rôle de mère, mère répulsive parce qu'attirée de façon malsaine par l'enfant : « Toutes ces femmes mûres sont attirées à la fois maternellement et sensuellement par la jeunesse, l'innocence et la fragilité, elles ont envie de protéger et de dévorer à la fois l'être faible », (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 863). Il faut aussi voir dans leur attitude la réactualisation d'une fonction maternelle ratée ou pas exercée, qui tendrait ainsi à affirmer leur jeunesse et donc à nier l'effet du temps.

²⁶⁹⁹ Aussi Georges Santayana note-t-il : « Si la nature avait résolu le problème de la reproduction sans la différenciation des sexes, notre vie émotionnelle en eût été radicalement transformée. Si profonde et si envahissante est l'influence que cette fonction exerce, en particulier chez la femme, que nous trahirions une vue tout à fait irréaliste de la nature humaine si nous laissons de côté la relation entre sexualité et sensibilité esthétique » (Georges Santayana, *Le sentiment de la beauté. Esquisse d'une théorie esthétique*, cité, p. 57).

²⁷⁰⁰ Leur différence avec Gertrude et Gustave provient aussi de « leur sincérité et la profondeur de leurs sentiments », écrit Michèle Raclot (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 862).

²⁷⁰¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 606.

²⁷⁰² *Ibid.*

²⁷⁰³ *Ibid.*, p. 603.

²⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 607.

Ainsi, dans la séquence incestueuse décrite par Jacques André²⁷⁰⁵, nous n'observons que la prédominance du désir chez les personnages greeniens. Cela est d'autant plus important que l'ennui est étroitement lié au désir. En effet, le désir forme dans l'ennui un état d'excitation qui pourrait stimuler le sujet et le faire sortir de sa léthargie, mais cela n'est pas si évident qu'il n'y paraît. C'est une véritable conception schopenhauerienne qu'illustrent les personnages. « Mais que la volonté vienne à manquer d'objet, qu'une prompte satisfaction vienne à lui enlever tout motif de désirer, et les voilà tombés dans un vide épouvantable, dans l'ennui ; leur nature, leur existence leur pèse d'un poids intolérable »²⁷⁰⁶, écrit le philosophe. En effet, aboli, le désir pourrait néanmoins amener ce sujet à l'ennui et ainsi lui ôter toute satisfaction puisque l'amenant sans cesse à rechercher d'autres objets de satisfaction, le temps de la satisfaction étant bref ; tandis que non réalisé, le désir laisse le sujet dans sa frustration ou la souffrance. Le sujet souffre justement parce que son désir est manqué – à l'instar d'Adrienne, d'Emily ou d'Hedwige – et le prive du bonheur. L'individu semble destiné à la souffrance d'un côté, et à l'ennui²⁷⁰⁷, d'un autre côté. Peut-on expliquer ainsi la tentative d'inceste qui se fait vive dans *Le Mauvais Lieu*, roman le plus représentatif de ces désirs ? C'est en tout cas un désir incoercible que semblent éprouver tous ces personnages à l'égard de la fillette, désir qui dit, tout comme leur attitude sensuelle face à la nourriture, le besoin désespéré de jouir, peu importe l'objet de jouissance, face à une existence à la banalité écrasante. Il faut ainsi le considérer comme le symbole d'une passion sensuelle qui prend naissance dans un rejet de ce que la vie a de plus médiocre. Deux réactions semblent alors amorcer une explication : l'une qui découle de la fascination qu'exerce l'enfance et de l'attraction de l'adulte pour la pureté qui émane d'elle, pureté qu'il veut lui-même endosser pour retrouver le temps où il n'était pas encore soumis à la puissance tyrannique du désir ; l'autre, qui donne à voir le besoin désespéré de sortir de sa médiocrité et d'éviter la souffrance, d'où cette recherche absolue du plaisir qui est synonyme de vitalité. Toutefois, c'est bien dans le choix de l'objet que le sujet est dans l'erreur, projetant sur Louise leur

²⁷⁰⁵ « La séquence incestueuse comporte le désir, l'interdit, la transgression, éventuellement la culpabilité [...] et le châtement » (Jacques André, *Les 100 mots de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2009, coll. « Que sais-je ? », 126 pages, p. 67).

²⁷⁰⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 394

²⁷⁰⁷ Mot de Schopenhauer : « La vie oscille comme un pendule, de gauche à droite, de la souffrance à l'ennui » (*Ibid.*, p. 394). L'ennui semble ainsi caractériser tout acte : il surgit même lorsque l'objet est appartenu, même lorsqu'il a provoqué la jouissance du sujet. Lorsque le manque est comblé, nous dit Schopenhauer, c'est-à-dire l'avoir, c'est l'être qui – bien que vide – lui pèse le plus. On pourrait penser que le désir signale celui d'exister, et donc s'oppose à l'ennui, mais il n'en est rien, c'est la frustration, c'est le vide même, c'est le désir de désirer.

narcissisme parce qu'elle cristallise, en étant de leur famille mais pas tout à fait, tous les éléments de la recherche de soi de l'adulte. De fait, « nous n'aimons jamais vraiment *quelqu'un*. Nous aimons uniquement l'idée que nous nous faisons de ce quelqu'un. Ce que nous aimons, c'est un concept forgé par nous – et en fin de compte, c'est nous-mêmes »²⁷⁰⁸. Dans ce choix d'objet erroné, donc, l'être ennuyé ne peut que se précipiter dans l'erreur et encore une fois être mis face à l'échec dont semblent caractérisés tous ces gestes, accentuant son impression de vacuité.

c) Par le meurtre (rêvé) :

Dans les sentiments haïssables qu'exprime l'ennui, le personnage se débat avec le désir d'anéantir celui qui représente un objet de haine, mais aussi une menace et un obstacle au bonheur qu'il recherche. Par ailleurs, il n'est pas à exclure la recherche désespérée de sensations du personnage ennuyé, qui est prêt à tout, coûte que coûte, pour sortir de cet état engluant dans lequel le laisse l'ennui. Il n'est pas étonnant que ces meurtres rêvés soient envisagés par des jeunes, l'adolescence étant la période où naissent le besoin d'émancipation, mais aussi le besoin exacerbé de sensations, en réponse au morne quotidien que leur offrent leurs parents. S'il n'est pas encore réalisé, le meurtre rêvé exprime néanmoins la violence des pulsions mais aussi et surtout la transgression à laquelle incite l'ennui pour fuir coûte que coûte d'un réel qui n'apporte aucune satisfaction.

Toute à son besoin exacerbée d'être propriétaire de Mont-Cinère, Emily considère peu à peu sa mère comme un véritable obstacle²⁷⁰⁹, un mur entre elle et la demeure : « Elle finissait par ne plus voir en Mrs Fletcher qu'un obstacle et cette idée qui s'imposait à elle malgré sa volonté la tourmentait beaucoup. Souvent, elle s'agenouillait au pied de son lit pour prier, mais elle perdait rapidement toute paix intérieure et ne réussissait qu'à augmenter le trouble de sa conscience »²⁷¹⁰. Si le personnage tente de lutter contre son

²⁷⁰⁸ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 213.

²⁷⁰⁹ Même Mrs Fletcher fomentait de telles pensées à l'égard de sa propre mère : « Jusque-là, elle était parvenue à oublier sa mère et se croyait maîtresse à Mont-Cinère, mais depuis une heure, la présence de cette femme la gênait horriblement. Et cédant à un mouvement de colère, elle s'exclama tout haut : « Que fait-elle en ce monde ? À quoi sert-elle ? » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 137). Et comme sa fille elle en vient à souhaiter la mort de Mrs Elliot : « Involontairement, elle souhaita l'événement qui produirait cet état de choses » (*Ibid.*). Pire, cette envie de meurtre caractérise les trois femmes. Emily surprend un rêve de sa grand-mère : « Tue-là ! hurlait la vieille femme dans son rêve. Elle veut m'empoisonner ! Tue-là donc ! » (*Ibid.*, p. 144). Il est évident que dans cette atmosphère confinée, chacun prend en haine l'autre, devient odieux pour lui, et l'ennui accroît le ressentiment de ces trois femmes pour qui exister veut dire dominer.

²⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

désir d'évincer sa mère²⁷¹¹, ni la prière, ni les gestes de violence ne lui offrent de soulagement. Lors d'une parmi les nombreuses scènes d'affrontement, Emily semble avec peine résister à l'envie de frapper sa mère : « Emily se leva d'un bond et saisit un tisonnier appuyé au mur »²⁷¹². Il y a dans ce geste l'envie de mettre à mal cet obstacle à la possession, mais aussi l'affirmation de sa personnalité, Emily se dressant contre la figure de l'autorité qu'est sa mère, comme si s'affirmer supposait forcément écraser autrui. De fait, les rêves de matricide sont de plus en plus fréquents, laissant penser que le fantasme – accomplissement du désir – soulage et retient les pulsions de meurtre. Aussi, un premier rêve rend plus évidente ce qui n'était qu'une envie refoulée :

... tout à coup elle vit sa mère étendue à ses pieds ; son visage était tourné contre le sol, ses petites mains grasses à moitiés fermées semblaient faire le geste de saisir. Emily la contempla un instant sans oser faire un mouvement. Enfin, comme on se rappelle les événements lointains, avec lenteur et difficulté, elle se rappela qu'elle l'avait tuée à coups de serpe. Affolée, elle parcourut la pièce avec précipitation, cherchant quelque chose dont elle eût pu recouvrir le corps. Enfin elle trouva, pendue au mur, derrière une porte, une sorte de longue houppe brune qu'elle décrocha et jeta en toute hâte sur le cadavre. [...] Finalement, le jeune homme [Frank] se dirigea vers le cadavre et en arracha la houppe. Avec un hurlement d'effroi, Emily s'élança vers la porte et traversa le jardin en courant à toutes jambes, gagna la route où ses pieds enfoncèrent dans une boue affreuse comme dans un sable mouvant²⁷¹³.

Il est intéressant de noter la distanciation d'Emily à son acte mais aussi à sa mère. Si au début elle est bien identifiée comme sa mère, peu à peu elle ne devient plus qu'un corps, ou un cadavre, dont l'horreur ne provient pas du geste même, mais du besoin de cacher un corps qui menace sa liberté. Le visage tourné contre le sol, se dérochant à la vision semble symboliser le désir d'Emily de refouler son désir de matricide. Seules ses mains, paraissant encore saisir quelque chose, rappellent que le personnage est plus dans l'avoir que dans l'être. De même, le passage montre le flou temporel qui caractérise l'ennui, où présent, passé et futur semblent inextricablement liés : Emily se souvient d'un meurtre qu'elle a accompli, mais aussi qu'elle va accomplir, « mémoire prémonitoire »²⁷¹⁴ dont parle Jean-Claude Joye. Par ailleurs, l'outil utilisé pour ce crime, la serpe, a son importance. Outre le fait qu'elle est un ré-emploi de ce qu'Emily a vécu dans la journée, la

²⁷¹¹ L'illustre la lettre qu'elle s'écrit : « Elle considéra cette adresse et au-dessous, d'une main qui s'attardait de plus en plus, elle mit une date : le 25 janvier 1888 ; presque aussitôt, elle biffa ce dernier nombre qu'elle remplaça par 1892 » (*Ibid.*, p. 154). La première date, correspondant à un an après la scène, éclaire sur le mécanisme de refoulement de la jeune fille. Elle perçoit intuitivement ses pulsions de meurtre, mais n'ose encore y mettre des mots dessus.

²⁷¹² *Ibid.*, p. 216.

²⁷¹³ *Ibid.*, pp. 125-126.

²⁷¹⁴ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 135.

serpe est l'image de Frank parce qu'elle fait référence à son métier. Le mari est bel et bien l'arme d'Emily pour parvenir à ses fins et passer outre l'obstacle que représente sa mère. De même pour la houppelande, pèlerine qui était aussi l'attribut du berger ou du paysan. En dévoilant le corps, Frank dévoile le crime et refuse par la même d'entrer dans le jeu d'Emily tout comme il le fait après le mariage. Comprenant qu'il n'a été qu'un pion dans les mains de la jeune fille, il se désolidarise d'elle et lui fait comprendre que lui aussi est propriétaire de Mont-Cinère. Ainsi, le matricide rêvé cristallise cet anéantissement du temps de l'ennui : il y a dans le rêve d'Emily des éléments du passé, mais ces éléments deviennent, avec la force de son subconscient, annonciateurs d'un futur proche. Sa fuite à la découverte du corps par le jeune homme indique par ailleurs que la jeune fille refoule ses pulsions de meurtre à l'égard de sa mère et refuse cette part d'elle-même qui l'effraie, tandis que la boue dans laquelle elle s'enfonce est l'image de l'oppression subie par sa mère. Le confirme la voix qui la poursuit : « mais la voix la poursuivait, elle gémissait ; c'était la voix de sa mère... »²⁷¹⁵.

De plus, les soupçons de plus en plus présents d'Emily sur la responsabilité de sa mère dans le décès de sa grand-mère – certes accentués par sa propension à l'imagination – donnent bien l'image d'une famille où sont absents tout sentiments d'amour. « Tant de haine dans les yeux, se pouvait-il que cela vînt d'une âme innocente ? Y avait-il une si grande différence entre un sentiment aussi vif et celui qui agite le cœur d'un criminel ? »²⁷¹⁶. Puis, poursuivant sa réflexion : « Ne préférerait-elle pas entendre sa fille tousser plutôt que de lui donner quatre bûches pour chauffer sa chambre ? Où était la limite entre une action comme celle-là et le meurtre pur et simple ? »²⁷¹⁷. « N'importe quelle violence pourr[a] être appelé[e] à l'aide par l'ennuyé, qui ne reculera devant rien pour sortir de son insupportable apathie »²⁷¹⁸, écrit Madeleine Bouchez. La haine menant à la violence, il n'y a qu'un pas pour que le ressentiment ait conduit Mrs Fletcher – se sentant menacée dans son autorité maternelle – au meurtre. En tout cas, il est envisageable par Emily, et c'est bien là la preuve de la destructivité pernicieuse de l'ennui.

Il est toutefois à observer que le désir de tuer sa mère n'est pas forcément suivi d'un passage à l'acte – la mort de Mrs Fletcher étant plutôt la conséquence de l'incendie – et correspond plutôt à deux désirs : celui de tuer la mère en soi, et celui d'anéantir sa propre personne. En sont les preuves l'attitude froide et sans amour d'Emily pour Laura,

²⁷¹⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 126.

²⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 218.

²⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 219.

²⁷¹⁸ Madeleine Bouchez, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, cité, p. 91.

la fille de Frank, l'absence d'enfant dans ce couple, mais aussi la fin de l'œuvre : Emily ne se livre-t-elle pas aux flammes ? Nous étudierons le suicide dans la dernière partie de ce travail, mais il convient de s'arrêter un instant sur le projet avorté du meurtre. Pour l'être ennuyé, le passage à l'acte est particulièrement problématique, moment où il s'agit de sortir de son apathie et de faire preuve de volonté. Lars Fr. H. Svendsen établit un parallèle qui illustre bien l'état d'apathie de l'être ennuyé, d'où peut-être le fait que beaucoup de meurtres ne sont qu'envisagés. « L'ennui profond s'apparente à l'insomnie, où le moi perd son identité dans l'obscurité, prisonnier d'un néant apparemment infini »²⁷¹⁹, écrit-il. En effet, l'état de veille semble être le prolongement d'un état de sommeil, rendant à l'adolescente ennuyée plus floue la frontière veille – sommeil. Fernando Pessoa de confirmer :

Il est des sensations qui sont des sommeils, qui occupent comme une brume toute l'étendue de notre esprit, qui ne nous laissent ni penser, ni agir, et ne nous permettent pas d'exister clairement. Comme si nous n'avions pas dormi de la nuit, il survit en nous quelque chose du rêve, et il y a une torpeur de soleil diurne qui vient chauffer la surface stagnante des sens. C'est une saoulerie de n'être rien, et la volonté est un seau renversé au passage dans la cour, d'un geste indolent du pied²⁷²⁰.

L'extrait éclaire sur l'état de « non-être » de l'« ennuyé », et la frustration qui en résulte. La survivance du rêve dans l'état de veille est bel et bien vérifiable chez Julien Green : combien de nos personnages ennuyés sont l'image de la mince frontière, si frontière il y a, entre rêve et réel ? Ils gardent la sensation de ne pas exister, ou bien d'agir sans même que leurs actes n'aient une répercussion sur leur quotidien. Voilà pourquoi ils gardent une certaine satisfaction des pensées qu'ils fomentent, imaginant avec détails et délectation la scène du meurtre. Tel est le cas dès le début de l'œuvre :

Il lui vint un étrange désir de se lever, de s'approcher de sa mère, de la prendre par les cheveux pour l'insulter et se venger d'elle. Cette idée lui parut effrayante et risible à la fois, mais avec une joie malicieuse elle imagina la scène. Elle se vit, s'aidant de la main pour se lever sans bruit, puis elle faisait un pas en avant sur la pointe des pieds, maintenant elle étendait les doigts. Ces gestes se présentaient à elle avec tant de force qu'elle se demanda à quoi il tenait qu'elle ne les accomplît pas véritablement²⁷²¹.

²⁷¹⁹ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 18.

²⁷²⁰ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 80.

²⁷²¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 101-102.

Comme tout être ennuyé, Emily trouve une fugace satisfaction dans l'imagination²⁷²², plus que dans l'action parce que cette dernière d'une part est difficile à mettre en œuvre pour l'apathique qu'est l'« ennuyé », d'autre part est bien souvent insatisfaisante. Nourrir de telles pensées bien souvent ignorées par l'objet de la haine et des désirs homicides lui donne une force supplémentaire pour affronter sa mère. De même, mettre des mots ou des pensées sur ses envies semble un instant la soulager parce que cela correspond pour elle à une action, même si elle n'est pas réalisée. Emily s'ouvre à Frank sans refréner sa haine envers Mrs Fletcher : « Mais dites-moi pourquoi il suffit que je voie ma mère pour que je sente en moi le désir de la tuer, avant même qu'elle ait dit quelque chose, avant qu'elle m'ait regardée »²⁷²³. Désormais, c'est un véritable désir, état qui dit bien le but jouissif visé par Emily. De fait, celle-ci passe sa rage sur un vulgaire chapeau : « Un jour, en son absence, j'ai vu son chapeau qu'elle avait posé sur un fauteuil ; je l'ai pris, je l'ai frappé comme on frappe un ennemi, je l'ai piétiné... »²⁷²⁴. Le lecteur est en présence de l'organique substitué par un objet métaphorique. L'objet pour l'homme, nous l'avons déjà vu dans *Le Malfaiteur*, par exemple, et ici le chapeau, est un symbole de l'autorité²⁷²⁵, tout comme l'image de Mrs Fletcher. La piétiner est donc l'illustration évidente du désir d'Emily de mettre à mal sa mère. Michael O'Dwyer analyse : « Il s'agit du comportement irrationnel d'un être solitaire et angoissé privé d'amour et de tendresse et en proie à des impulsions sauvages »²⁷²⁶. C'est bien l'annonce d'un meurtre, qui mûrit ainsi, et qui exprime le point culminant d'un ennui : le lecteur a l'impression que pour ces personnages ennuyés, il s'agit d'agir, coûte que coûte, quitte à s'adonner à des gestes désespérés, pour anéantir une sensation de vide poignant et annihilant. De même, annonçant « un malheur »²⁷²⁷ dans la maison suite à un rêve

²⁷²² De même pour Ulrique qui trouve un amer plaisir à interroger les cartes pour savoir si son « mari va mourir bientôt » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 237) jusqu'à enfin obtenir une réponse positive. Le lecteur trouve dans son comportement toute la frustration d'un personnage mal marié sur laquelle se déverse – croit-elle – la médiocrité de son mari, d'où sa volonté de le voir mort. Par ailleurs, il y a aussi la frustration de ne plus se voir courtisée et de ne pas trouver un homme à son goût, bien loin des hommes banals et médiocres que lui propose Arlette et qui sont le reflet de sa propre existence. Elle cherche le « beau absolu dans un domaine où il semble rare » (*Ibid.*, p. 263), signe de la déception qu'elle éprouve face à son existence, car sa vie ne lui offre aucune fuite hors de son ennui. Elle ne désire donc pas tant tuer son mari que trouver une voie d'accès hors d'un quotidien ennuyeux et médiocre.

²⁷²³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 238.

²⁷²⁴ *Ibid.*

²⁷²⁵ « Le rôle du chapeau paraît correspondre à celui de la couronne, signe du pouvoir, de la souveraineté... » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 207).

²⁷²⁶ Michael O'Dwyer, « L'insolite dans le cas d'Emily Fletcher », in *Julien Green et l'insolite*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 89.

²⁷²⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 251.

« prémonitoire », Félicie, qui sent « bouillonner en elle une haine ingouvernable »²⁷²⁸, passe ensuite ses nerfs sur son mannequin, mimant la fameuse « révolution »²⁷²⁹ qu'elle attend, qui est un crime symbolique contre Mme Pauque. Elle commence donc par frapper Blanchonnet : « Félicie n'osa croire qu'elle irait jusqu'à frapper Madame. Elle se contenta de frapper Blanchonnet qui vacilla »²⁷³⁰, puis se laisse aller, malgré sa réticence initiale, au jeu cruel inventé par Marcel, le fils de la concierge.

« Félicie ! s'écria-t-il. Si on jouait à faire semblant que Blanchonnet c'est Mme Pauque ? [...] On lui réglerait son compte !

- À Blanchonnet ? Ah, non, par exemple !

- Vous ne comprenez jamais rien, Félicie. Pas à Blanchonnet : à Mme Pauque ! » [...]

- « Je vais achever Mme Pauque qui remue encore. Elle périra dans les supplices. » [...]

Horriifiée, mais pourtant curieuse de voir jusqu'où irait la férocité du jeune garçon, Félicie renonça à obtenir la grâce de Mme Pauque. D'une façon difficilement explicable, il lui semblait depuis un instant que la scène dont elle était le témoin revêtait peu à peu un caractère de vérité presque surnaturelle. Devenue la complice de l'enfant, elle considéra, immobile et muette, l'agonie bizarre d'une personne qu'elle n'aimait pas et qui, en ce moment, incarnait à ses yeux les torts d'une société tout entière. Un désir de vengeance montait dans cette petite âme obscure. Son exaltation de tout à l'heure la reprit soudain et elle se prit à murmurer d'incohérentes paroles de triomphe et de haine. Elle s'approcha un peu et mit son lorgnon.

« Tue-la, fit-elle à mi-voix »²⁷³¹.

Dans cette scène prennent corps toutes les pulsions destructrices d'une couturière qui, d'effacée, découvre en elle assez de haine pour étancher sa soif de vengeance. Si au début elle résiste mollement au jeu du petit garçon, ayant plus de crainte pour Blanchonnet lui-même que pour l'hypothétique Mme Pauque, peu à peu se confirment toute sa haine et sa frustration. La revanche physique qu'elle prend sur Mme Pauque, elle qui ose à peine opposer un refus à sa patronne est un simulacre d'une révolte des petites gens contre la nouvelle bourgeoisie, une nouvelle bourgeoisie qui a oublié l'égalité que prônait « la vieille baronne, bonne et simple personne qui n'oubliait pas la modestie de ses origines et parlait comme il faut aux petites gens, s'inquiétant de savoir si tout allait bien, s'ils avaient assez chaud, plaisantant même avec eux ... »²⁷³². Mais comme pour tous les êtres ennuyés, l'ébauche d'action s'arrête là, comme si la volonté de poursuivre la révolution commencée manquait. La décapitation de Blanchonnet / Mme Pauque est le point culminant de sa révolution, une révolution sitôt avortée dès lors que le personnage a entrevu et exprimé sa haine pour la bourgeoisie par un lapidaire « tue-la ». En effet, au

²⁷²⁸ *Ibid.*

²⁷²⁹ *Ibid.*

²⁷³⁰ *Ibid.*, p. 253.

²⁷³¹ *Ibid.*, pp. 254-256.

²⁷³² *Ibid.*, p. 204.

moment de passer à l'acte, de participer elle aussi pleinement à l'exécution, la voilà aussi incapable d'agir que les « ennuyés ».

La couturière ouvrit la bouche, mais la terreur la saisit à la gorge et elle ne put que bégayer des paroles confuses. Il lui sembla qu'elle venait de tomber dans un piège diabolique et que sous prétexte d'une plaisanterie morbide, cet enfant exalté et vociférant allait causer sa mort. En même temps, la petite pièce s'obscurcissait autour d'elle. Par un geste instinctif, elle tendit les mains en avant et recula. Ses genoux tremblaient. De nouveau elle ouvrit la bouche, mais tout ce qu'il y avait en elle d'épouvanté et de poursuivi se traduisit par un gémissement qu'on entendait à peine. Elle se jeta de côté et prit refuge derrière une chaise...²⁷³³

Il y a bien une soudaine faiblesse, une incapacité de l'élan vital chez Félicie. La mise en acte du Moi est tout bonnement impossible et explique qu'elle soit du rang des dominés puisqu'elle est incapable de s'affirmer et prendre les rênes de son existence. L'expression du sujet elle-même témoigne d'une soudaine impuissance du sujet : Félicie ne parvient à articuler aucun mot, aucun cri d'émotion et se trouve alors en quelque sorte bâillonnée par un sentiment engluant d'ennui profond. D'ailleurs, elle a l'impression de ne plus être que le jouet du destin, d'être tombée « dans un piège diabolique » alors même qu'elle a participé – sinon physiquement – mentalement au drame. L'aventure de Félicie est ainsi toute intérieure et prend l'image d'un fantasme. Entourée de vide, d'un subit obscurcissement, elle se fait elle aussi vide, devient un puits d'abîme où ses sentiments, ses perceptions ne sont plus l'expression d'un sujet actant mais l'expression d'une structure émotionnelle possédée par l'ennui comme le décrit Kierkegaard : « Mais je reste étendu, inactif ; la seule chose que je vois, c'est le vide ; la seule chose dont je vis, c'est le vide ; le seul milieu où je me meus, c'est le vide »²⁷³⁴. Le meurtre rêvé, et mimé, dans ce cas, ne reste que de l'ordre du fantasme, du destin sur lequel Félicie rejette toute la responsabilité du drame et qui est encore le signe d'une participation limitée du sujet. C'est bien pour elle la fatalité, le destin, et la malchance qui ont fait que « de longues années ennuyeuses [...] aboutissaient à une catastrophe ridicule »²⁷³⁵.

De même, si Emily ou Félicie soulagent leurs pulsions sur un objet transitionnel, Adrienne semble elle reporter les siennes sur sa propre personne. Aussi, montant l'escalier, suivie de son père qui lui ordonne d'aller dans sa chambre, la jeune fille pense un instant au suicide :

²⁷³³ *Ibid.*, p. 258.

²⁷³⁴ Søren Kierkegaard, « Diapsalmata », in *Ou bien... ou bien*, cité, p. 43.

²⁷³⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 261.

Adrienne s'arrêta à mi-chemin et s'appuya à la rampe. Il lui sembla que ses genoux allaient tout d'un coup plier sous elle, et elle se demanda si une chute jusque sur le marbre du corridor suffirait pour la tuer. « Pas assez haut », pensa-t-elle.
« Va donc », lui dit M. Mesurat, comme s'il avait voulu seconder le projet qui traversait l'esprit de sa fille²⁷³⁶.

L'extrait confirme notre impression. Le projet du suicide correspond bien souvent à la volonté d'annihiler celui qui est pour soi un obstacle à sa propre réalisation. Volonté de se libérer d'une situation intolérable, il représente ici le besoin d'anéantir la menace à la concrétisation de son bonheur. Adrienne pense d'abord à retourner l'agression contre elle-même, symptôme de la mélancolie, avant de tuer réellement son père. D'ailleurs, le « va donc » du père Mesurat semble l'encourager dans son désir de suicide, ou de parricide. Nous avons vu que l'éducation restrictive des parents tendait à tuer toute part de subjectivité chez autrui, faisant de leur progéniture un prolongement d'eux-mêmes afin de ne rien sacrifier de leur bien-être. Aussi, en désirant tuer leurs parents, ces enfants souhaitent anéantir la part qui subsiste en eux, et vice versa²⁷³⁷. Adrienne ou Emily ne tardent pas à réaliser leurs pulsions, dans un ennui paroxystique qui amène inévitablement au meurtre, dans la recherche désespérée de se libérer de leur non-être. Rêver de meurtre leur donne une satisfaction bien fugace, mais leur permet aussi de donner une toile à leurs obsessions et leurs frustrations.

Par ailleurs, découlant de l'auto agression du personnage, le meurtre rêvé d'autrui exprime l'aboutissement de l'ennui : le personnage souhaite transgresser tous les interdits auxquels il est et a été condamné par son ennui. Aussi, Gertrude – malgré l'amour qu'elle éprouve pour Louise – a-t-elle soudain envie de tuer sa nièce :

« Veux-tu une tranche de ce merveilleux gâteau ? » demanda-t-elle d'une voix suave. [...]
« Non, fit Louise.
- Tu as tort. Moi, j'ai faim. »
Ce disant, elle fit le tour de la table pour s'asseoir vis-à-vis de sa nièce, et comme elle passait derrière elle, soudain elle serra le couteau dans son poing et s'arrêta. « Comme ce serait facile ! pensa-t-elle. J'écarte ces boucles d'or et j'enfonce la lame tout droit dans la nuque jusqu'au cœur. Ce serait l'affaire de trois secondes... »
Avec un cri, elle jeta le couteau sur la table et le regarda d'un air horrifié²⁷³⁸.

Violence et désir sont inextricablement liés, comme nous le verrons plus tard, Julien Green lui-même écrivant que « l'aboutissement normal de l'érotisme est

²⁷³⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 386.

²⁷³⁷ De même lorsque ces personnages pensent au meurtre d'autrui et dirigent en revanche contre eux-mêmes leurs intentions homicides. Tel est le cas par exemple d'Hedwige, qui, voulant tuer Gaston Dolange, se donne la mort, la haine cachant une véritable frustration amoureuse.

²⁷³⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 325.

l'assassinat. Le crime n'est que le prolongement de certains excès charnels »²⁷³⁹. De fait, la tranche de gâteau qu'elle lui propose d'une voix sensuelle, l'invitant à partager un plaisir quasi charnel avec elle, et le refus froid qu'elle engendre chez Louise symbolise le refus de Louise de répondre à son désir charnel pour elle. « Moi, j'ai faim » exprime donc deux faims, l'une de nourriture, et l'autre de plaisirs charnels. La pulsion meurtrière qu'elle a envers la petite fille montre bien combien son désir ne peut s'envisager sans la part de violence qu'elle ressent pour cette fillette évanescence, qui résiste à ses assauts répétés. Si elle ne peut la posséder vivante, la tuer serait la seule solution pour l'avoir à elle seule. Toute sa frustration narcissique s'exprime dans cette pulsion : son besoin constant d'être admirée, que ce soit dans la rue ou par ses ami[e]s lors des jeudis est perturbé par l'indifférence et le refus de son affection par Louise. Ceci explique son envie de tuer Louise, envie qui est un désir de possession et un désir d'anéantissement de celle qui la met face à son incapacité à la posséder. Aussi contradictoires soient-ils, ces sentiments de haine et d'amour persistent chez Gertrude et mettent en relief l'égoïsme du personnage, qui ne vit que pour être admiré. Croyant apercevoir Louise dans la rue, Gertrude lutte contre deux tendances, celle de se précipiter à la poursuite de la fillette, et celle de la laisser fuir. « Des pensées violemment contradictoires lui traversaient le cerveau. Il fallait faire quelque chose, mais elle ne bougeait pas »²⁷⁴⁰. Si elle est attirée par Louise, demeure en elle l'envie de se débarrasser de cet être dont elle n'obtient aucune satisfaction. « « Et si elle ne revenait pas ? » dit-elle d'une voix tranquille. [...] Dix minutes plus tard, son grand corps se coulait sous les draps avec délices et elle éteignit sa lampe de chevet »²⁷⁴¹. Sa question indique bien l'indifférence de Gertrude, qui perçoit Louise comme un objet menaçant son petit monde égoïste, ainsi que la satisfaction que provoquerait cette éventualité. De même, un troisième rêve de Gertrude prouve le lien entre désir sensuel et meurtre²⁷⁴² :

²⁷³⁹ Julien Green, *Journal, Vers l'invisible*, cité, 25 octobre 1958, p. 152. Marie-Thérèse ne craint-elle pas que son cousin ne la tue lors de leur promenade nocturne ? « Rien n'effacera de ma mémoire l'horreur de cette minute ; je crus que mon cousin m'avait conduite en cet endroit solitaire pour me tuer, trop innocente encore pour lui supposer un dessein moins atroce » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 243).

²⁷⁴⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 352.

²⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 353.

²⁷⁴² Tel est le cas aussi dans *Épaves*. Éliane a l'intuition horrifiée du désir sensuel qui l'habite et la consume, bouleversant l'image qu'elle s'était formée d'elle-même : « Timide encore et ignorante d'elle-même elle reculait alors devant l'aspect brutal de la vérité, de cette vérité qui était la sienne et qu'elle découvrait enfin, après des années de lutttes stériles. Elle était donc cela, un être charnel, une malheureuse affamée, et qui avait honte. Au hasard d'une rêverie, elle apprenait le triste et pauvre secret qu'elle espérait ne jamais connaître, elle qui se voulait si bonne et si droite, elle portait dans son cœur un désir qui la rendait vile à ses propres yeux et ce qu'elle appelait mentalement son amour se réduisait à une basse envie de plaisir » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 155-156). Se surprennant à imaginer son beau-frère endossant des costumes tous plus virils

Au lieu d'aller vers la porte du couloir, elle traversa la pièce et ouvrit la porte de la chambre de Louise.

À sa stupeur, elle vit celle-ci debout sur une chaise, la chemise relevée des deux mains jusqu'au menton, comme cela s'était produit quelques jours plus tôt. L'enfant regardait immobile son reflet dans la glace au-dessus de la cheminée. [...] Son corps brillait de toute sa grâce adolescente dans la lumière de la petite lampe et Gertrude demeura un instant muette d'admiration, mais presque aussitôt elle se ressaisit et se mit à crier :

« Mauvaise fille, je t'y prends ! En voilà assez ! »

Louise ne bougeait pas. Alors Gertrude se mit à tirer sur elle avec son revolver. Elle visa d'abord les yeux et la manqua, puis le front qui éclata, puis le ventre, enfin le corps entier qui s'écroula dans le sang. [...]

Tout à coup Gertrude lança le revolver sur le tapis et se mit à hurler.

« Elle est morte. Je croyais que c'était Brochard et qu'il venait pour la violer »²⁷⁴³

Le cauchemar, qui mêle éléments du réel avec des éléments oniriques, dans un flou temporel déjà noté²⁷⁴⁴, se fait l'expression du désir profond et refoulé de Gertrude de tuer Louise, meurtre dont elle retire une certaine jouissance. En effet, c'est bien après l'avoir contemplée nue que Gertrude feint d'être choquée et tire sur elle. D'ailleurs, à l'intrusion supposée d'un intrus chez elle correspond sa propre intrusion dans l'intimité de Louise, dans sa chambre donc, et dans sa propre exploration de son corps. La première zone qu'elle vise, les yeux, semble être l'expression de sa volonté de mettre un terme à l'admiration de la petite fille pour son corps, et donc à la naissance du désir sensuel provoqué par l'adolescence de Louise. En revanche, pour Louise, ce n'est pas une contemplation d'ordre sensuel et narcissique, mais une contemplation de son propre être dans une optique de connaissance et de prise de conscience de soi. C'est Gertrude qui interprète mal la scène et qui lui donne une coloration perverse. En effet, avec l'adolescence naissante de Louise, Gertrude voit tout l'intérêt de la fillette se déplacer sur autrui, comme sur l'ouvrier de la rue, et ainsi la perte de l'innocence et la pureté qui l'attirait chez elle. Voilà pourquoi sa réaction est aussi exacerbée. Enfin, le déplacement de sa culpabilité sur Brochard, figure connue de perversité, signale le profond malaise et le refoulement de Gertrude face à sa propre sexualité et à son désir trouble pour la fillette.

les uns que les autres (voir p. 182), Éliane ne cesse de voir en lui l'incarnation de son désir physique. Lorsqu'elle comprend l'aveu de Philippe, formulé à demi-mots, la haine et le désir de le poignarder provoqués par le mépris se transforment en désir purement physique : « Elle leva le bras pour lui montrer son arme qu'elle lança au loin, et tout à coup, avec l'avidité d'une bête, elle se jeta sur ces lèvres, sans pitié pour le gémissement de souffrance que sa morsure arrachait au vaincu » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 197).

²⁷⁴³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 406-407.

²⁷⁴⁴ Dans *Adrienne Mesurat*, par exemple, lors de son cauchemar à l'hôtel. Ce brouillage semble mettre en évidence le débordement du rêve sur le réel, ou vice versa. Le rêve semble parfois plus vrai que la réalité et exprime les réelles angoisses ou les vrais désirs du personnage, car ils sont bruts et pas encore conditionnés et masqués par le réel.

C'est bien elle qui viole l'intimité de la fillette en entrant dans sa chambre et en intervenant ainsi.

Ainsi, le meurtre rêvé correspond aux pulsions des personnages ennuyés et indique bien une difficile réalisation de leur subjectivité. Dans l'ennui, les sujets ne sont pas sans désirs, mais comme le passage à l'action leur paraît impossible, ils privilégient un vécu interne, qui leur permet de satisfaire un court instant leurs frustrations. « Le rêveur est celui qui demande au rêve les jouissances qu'il ne saurait obtenir de l'action »²⁷⁴⁵, analyse Émile Tardieu. Renonçant à agir dès qu'ils ont rêvé, les personnages ennuyés ne peuvent que retomber dans un réel qui n'a rien pour les satisfaire. Aussi, anéantir autrui signifie réduire à néant celui qui est la preuve de sa banalité, de l'état inachevé de leur existence, mais aussi celui qui en est responsable parce qu'il lui impose son état. Leurs pulsions sont en outre, comme l'analyse Yvonne Servais « révélatrices de tendances de nature inquiétante, de fantasmes venant des profondeurs de l'inconscient »²⁷⁴⁶, qui ne sont réalisés que par les rêves nocturnes et difficilement mises en œuvre. Mais en réalité, « la fêlure la plus profonde n'est pas située entre l'âme et le monde, elle est à l'intérieur même de l'âme »²⁷⁴⁷ : c'est bien à eux-mêmes qu'incombe la responsabilité de leur piètre existence. Le mécontentement qui les rend si haineux envers autrui n'est que l'image du mécontentement de soi-même, qui déferle sur autrui comme pour se débarrasser de leur sentiment de culpabilité. Devenir soi-même un bourreau fantasmé leur permet de « prendre un revanche de [leur] fragilité et de [leur] petitesse »²⁷⁴⁸ et d'exprimer une aversion refoulée à laquelle ils n'osent donner libre cours, en retournant leur « angoisse en sens contraire, c'est-à-dire en agressivité »²⁷⁴⁹, poursuit Jean Sémolué.

Au terme de cette deuxième partie nous sommes en mesure d'affirmer que l'ennui se déverse sur tout. En effet, la description physique des personnages, toujours antonymiques, est l'image des rapports de domination qui sous tend chaque relation de l'être avec autrui. La haine qu'il éprouve envers autrui (*inodiare*) est le miroir de la haine qu'il a pour lui-même (*in odio esse*, être pour soi-même un objet de haine) et ainsi des rapports ambigus du sujet avec lui-même qui peut aussi bien être sujet que objet ou vice versa. Voilà pourquoi s'assurer la domination sur autrui est un moyen pour eux de ne

²⁷⁴⁵ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 44.

²⁷⁴⁶ Yvonne Servais, *Julien Green. Violence, détresse et apaisement*, cité, p. 59.

²⁷⁴⁷ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 146.

²⁷⁴⁸ Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, cité, p. 81.

²⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

rester que sujets et non plus objets dans les mains de leurs proches. Par ailleurs, apparaissent dans leurs portraits tous les ravages de l'ennui, qui conduit à l'appauvrissement mental et physique de l'être et sous-entend ainsi l'étrange et contradictoire effet du temps de l'ennui. Monotone, fragmenté, ralenti ou arrêté, il est une durée vide et engluante qui rompt les frontières entre passé, présent et futur et accroît alors l'incertitude d'un sujet voué à l'impuissance. C'est aussi ce que met en évidence l'opposition entre maigreur et obésité : un rapport de consommation toujours plus accrue de l'existant, qui désire toujours plus de sa jouissance égoïste pour ne rien percevoir de l'odieux vide de l'ennui ou le rapport ascétique du sujet qui dit bien sa frustration, sentiment qu'il reporte sur autrui. Appétence ou désappétence à l'égard de l'existence, le corps du personnage est bien la toile de l'ennui, une toile qui se fait aussi caisse de résonance de son appréhension du monde. En effet, dans sa vie anesthésiée, l'être ennuyé est plus enclin à percevoir qu'à réfléchir, parce que les sensations lui apportent l'impression de son être au monde, aussi ténue soit-elle. Mais c'est bien là un enfermement dans son ennui : les bruits auxquels il est attentif sont les indices d'une existence réduite à sa morne quotidienneté, les odeurs qu'il respire sont le réservoir et le miroir d'une vie fanée et lui font ressentir la triste monotonie de son quotidien, le toucher est un des moyens d'oppression de ses proches, tandis que la vue se fait l'image du désir d'avoir bien plus fort que celui d'être. Ces sensations sont par ailleurs le révélateur de leur perception faussée de l'existence. En faisant primer la sensation sur la réflexion, ces êtres vivent dans l'illusion et dans la recherche désespérée d'une moindre sensation pour ressentir leur être au monde et ainsi faussent leurs perceptions. De plus, il apparaît manifeste que tous ces personnages, oisifs, ne ressentent qu'avec plus d'acuité l'ennui, qui est le signe de leur vide intérieur. Comment agir, en effet, lorsque toutes les actions amènent invariablement à un échec cuisant qui met l'être face à son incapacité et à son impuissance ? Voué à l'inaction, l'« ennuyé » greenien se résigne, subissant sa propre existence et accroissant ainsi le sentiment de leur propre vacuité. Ce triste sort est le même pour les actifs qui sont soit dans un rapport de subordination et ressentent ainsi la limitation de leur être entier, soit dans un rapport de répétitivité dans leur travail qui ne fait que mimer la quotidienneté dans laquelle ils sont enfermés. Agir sur leur décor devient alors une nécessité pour récupérer un moindre contrôle sur leur existence. Mais là encore, les solutions adoptées ne font qu'enfoncer le personnage dans son ennui. Les tâches quotidiennes les attachent un peu plus à l'intérieur et sont le mime d'un quotidien répétitif, les occupations ne sont pas vraiment des choix dictés par des passions, mais des

actes imposés et peu appréciés qui les renvoient au peu d'intérêt qu'ils ont pour la vie et à leur difficile investissement. Il ne leur reste plus qu'à élaborer un emploi du temps immuable et dénué de tout temps mort pour se fuir eux-mêmes et l'introspection qu'amène chaque temps vide. Et pourtant, même le strict respect de l'habitude les renvoie à la pesante monotonie de l'existence, qui semble anéantir par son aspect déshumanisé toute vitalité et toute liberté d'action. De même pour leur rapport au monde : la convoitise et la possession ne leur permettent pas de combler le vide inscrit en eux, mais de repousser sans cesse l'objet de désir. Un désir en amène un autre, laissant sans cesse l'être ennuyé dans l'insatisfaction, incapable de définir ce qu'il désire réellement. Ces comportements désespérés trouvent une expression exacerbée dans le milieu pesant et dénué de tout amour que leur imposent leurs proches. De fait, mères et pères biologiques ne sont pas plus aimants que leurs substituts, constatation indiquant combien l'être greenien est seul et est voué à sa solitude. L'éducation qu'il a reçue n'a fait que tuer en lui tout reliquat de vie car il s'agissait avant tout pour les adultes de [se] prouver leur existence et donc d'exercer une autorité sans concession. Les rares sentiments d'amour qu'ils manifestent ne sont que des perversions qui font de l'enfant un objet destiné à leur propre jouissance. Ces personnages, comme l'analyse Antoine Fongaro, « paraissent tout à fait inaptes aux rapports sociaux les plus élémentaires »²⁷⁵⁰. Dès lors, il n'est pas étonnant que le personnage entretienne en lui rancœur, haine et violence pour ses proches, sentiments qui ne tardent pas à exploser avec autant de violence qu'ils ont couvés en silence et dans l'oppression. Ces attitudes dénotent leur besoin de ressentir l'existence et leur désir d'anéantir celui qui est tout autant odieux que révélateur et responsable de l'impuissance létale du personnage ennuyé. Ils se dressent ainsi contre ceux qui les empêchent de vivre, d'avoir accès au bonheur et ainsi d'être eux-mêmes. Comme l'analyse Marcel Eck, « s'ennuyer, c'est au fond néantiser tout ce qui nous entoure, c'est s'interdire toute communication »²⁷⁵¹. Comment alors envisager les ravages de l'ennui ? Quelles sont les conséquences de cet ennui qui semble bien découler de tout et se déverser sur le décor mais aussi sur le personnage ?

²⁷⁵⁰ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 44.

²⁷⁵¹ Marcel Eck, *L'Homme et l'angoisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1964, 258 pages, p. 95.

PARTIE 3 : LES RAVAGES DE L'ENNUI GREENIEN

Nous avons vu que l'ennui se notait dans les lieux, mais aussi dans le microcosme qu'est la famille, et qu'il prend possession de tous ces corps pour les rendre odieux l'un à l'autre. Pire, l'ennui érode tout : des corps qui semblent détruits de l'intérieur et se façonner à l'image de leur ennui, deviennent ainsi monstrueux. Les personnages ennuyés, qui ont la faiblesse ancrée dans leur être, ne parviennent ainsi plus à agir et sont constamment dans l'échec. Ils n'ont pas les outils pour comprendre le monde et agir en conséquence, ce qui fait d'eux de véritables inadaptés sociaux. L'image de la maladie qui les affaiblit un peu plus est l'indice de l'impossibilité de réalisation de soi et invite le personnage à s'interroger sur sa nosophobie. Il cache ainsi une peur de la mort, qui n'est

que le prolongement du néant inscrit en lui. Aussi, peu à peu, l'être ennuyé s'achemine vers une complète déshumanisation. Son milieu mais aussi ses proches le condamnent au silence, un silence étouffant qui lui signale une solitude horrifiante. De sa solitude, il prend conscience de la douleur que représente son être au monde. Exister, c'est pour lui synonyme de souffrances et d'impuissance, à tel point qu'il a l'impression de ne pas avoir d'existence réelle. En effet, son quotidien est émaillé de vide et d'ennui, qui l'enlissent dans sa médiocrité. Le temps devient alors vide, monotone, et anéantit tous ses efforts pour sortir de son ennui. Ce n'est que dans la perte de son identité – folie ou meurtre – que le sujet se révèle et parvient enfin à agir, trouvant dans ces démesures une voie hors du monde.

Chapitre I – La déchéance des personnages

Sous l'effet de l'ennui, le lecteur constate aisément que les personnages greeniens sombrent peu à peu dans une déchéance tant physique que morale. En effet, l'ennui semble dévoiler et exacerber les côtés les plus sombres des personnages. Ces derniers sont de la catégorie dressée par Émile Tardieu des « ennuyés » faibles, médiocres qui n'ont aucun idéal. Naïfs, faibles et sans volonté, ils ne peuvent qu'éprouver le sentiment de leur impuissance tant – du fait de leur comportement – l'échec leur paraît inhérent. Cette impuissance s'exprime de façon imagée par leur complexion chétive, aboulique et peu à peu quasi indéterminée. Dès lors, comment ne pas tomber dans l'excès pour éprouver ce sentiment de leur être au monde qui leur échappe inexorablement ? Il s'agit à tout prix d'adopter un comportement « dévorateur » vis-à-vis de cette existence fuyante pour donner de l'épaisseur à une réalité qui se dérobe. Posséder, dévorer, violenter : toutes les actions sont tentées, mais se soldent par un échec cuisant.

1 – Des héros voués à l'échec :

Le héros est au départ assimilé à un demi-dieu. Il est de naissance illustre et permet la médiation entre le monde humain et le monde divin. Il assume ainsi des caractéristiques exceptionnelles, telles que le courage, l'honneur, la fidélité à la parole donnée ou le sens du sacrifice, qui en font un personnage quasi mythique puisque supérieur à l'humanité commune, opposé au mal et accomplissant des exploits. Au Moyen-Âge, le héros conserve ses caractéristiques exceptionnelles, bien qu'il ne soit plus un demi-dieu, et semble un rôle plus qu'une personne à part entière. En effet, « [son] portrait est réduit à

peu de mots et réitère les mêmes traits physiques »²⁷⁵². Il réalise un destin préétabli et se distingue lui aussi par sa victoire de toutes les aventures commencées. Au XVII^e siècle apparaît une rupture avec ces modèles de héros idéalisés. Le personnage s'individualise et son origine sociale est plus large. Bien différent du demi-dieu ou du preux chevalier, le personnage est souvent marginal, de basse extraction, ce qui lui donne des qualités plus proches du peuple comme la malice ou le peu de cas qu'il fait des valeurs sociales. Avec le passage à une société moins figée survient un héros plus réaliste et individualiste, qui ne porte plus le poids du destin de la communauté. Ses forces et ses faiblesses sont propices à une identification du lecteur, et ces caractéristiques prennent plus de force avec l'évolution de la société. Pour les écrivains, leurs personnages sont des personnes à part entière. Au XVIII^e siècle, les cadres géographiques sont mieux définis et permettent un ancrage plus évident du personnage dans son milieu et donc dans la société. Cela permet entre autre l'apparition d'une critique sociale dans l'affranchissement du personnage des cadres trop stricts. Avec l'influence des Lumières et le roman d'éducation, le personnage est désormais décrit dans sa progression, qui donne lieu aussi à une quête d'identité aussi bien que d'un statut dans la société. Grâce à ces récits entrent en scène tous les milieux, que ce soit la campagne que les salons ou la rue, et donc le peuple. La promotion de l'idée de l'égalité donne au personnage une existence et une profondeur plus palpables, et annonce l'idée de réalisme dans le roman. Aussi, au XIX^e siècle s'impose la volonté mimétique, le besoin de faire vrai, qui permet d'analyser et d'explorer la réalité. « Rendre compte de la réalité, en tirer la matière d'un « tableau » ou d'une « étude » »²⁷⁵³ est l'une des premières préoccupations de l'écrivain. Telle est la raison pour laquelle le personnage se fait le représentant d'un milieu social. L'apparition des romans qui suivent l'évolution de toute une famille permet à l'écrivain d'étudier le milieu social et historique ou l'hérédité, qui déterminent et façonnent le personnage. Avec la fin du siècle et l'anxiété qui en découle, amenant un mouvement de pessimisme ambiant, le personnage se fait l'écho des préoccupations du siècle. Seul, parce qu'il lui est difficile de vivre dans une société mesquine qui n'offre aucune résonance à ses pensées, il sombre dans un malaise « fait de révolte et d'angoisse, de désespoir et de nihilisme »²⁷⁵⁴. Apparaît ainsi peu à peu le « antihéros », médiocre, manquant de la grandeur de ses postérieurs, avouant ses

²⁷⁵² Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2011, coll. « Lettres Sup. », 181 pages, p. 19.

²⁷⁵³ René-Marill Albérès, *Histoire du Roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, 460 pages.

²⁷⁵⁴ Dorian Astor, Domenica Brassel, Vigor Caillet, Michèle Guéret-Laferté, Anne Lamalle, Éloïse Lièvre, Cécile Moscovitz, Guylaine Pineau, Henri Scépi, *Manuel de littérature française*, Paris, Bréal Gallimard, 2004, 645 pages, p. 374.

faiblesses, passif, médiocre, dépassé par les événements et subissant ainsi son sort. Il y a ainsi dans ce personnage bien des aspirations manquées, des projets avortés qui le conduisent à une solitude angoissante et annihilante. Toutefois, le « antihéros » greenien n'est pas pour autant « vidé[...] de toute substance »²⁷⁵⁵. Il est l'être effrayé face à ses limites, face à la conscience de n'être que soi et de ne pouvoir s'en échapper. Tous rêvent ainsi de transgresser les limites, de trouver leur transcendance – quelle qu'en soit la solution pour l'atteindre – mais tous aussi sont marqués par l'échec qui leur semble immanent.

Aussi, le roman greenien nous offre bien des exemples de cet « antihéros », rendu encore plus humain par son auteur : « une sourde inquiétude le ronge, qu'il communique à tous ses personnages, créatures désespérées, étrangères à elles-mêmes, dont il se plaît à peindre les déchirements »²⁷⁵⁶. Ce sont des êtres en mutation, que le lecteur suit à travers le cours de leur destinée. D'ailleurs, Julien Green reconnaît l'importance pas tant des circonstances que des personnages. Il écrit ainsi dans sa conférence de 1941, « Le métier de romancier » : « Le plus important, à mes yeux, n'est pas de savoir ce qui va se passer dans le livre qu'on veut écrire, mais bien de savoir quelle sorte de gens on va y trouver. Car enfin l'action dépend infiniment moins des circonstances que de la façon d'être des personnages »²⁷⁵⁷. Ce sont bien eux qui déterminent l'histoire, prenant parfois possession de l'écrivain lui-même qui n'est plus qu'une main au service de ses personnages²⁷⁵⁸, se faisant le traducteur et le transcripateur de leurs volontés. Ils lui permettent de se rejoindre et peut-être aussi d'exprimer toutes les noirceurs de son être, miroirs de sa propre solitude.

a) Des personnages héroïques ? :

²⁷⁵⁵ Marie-Françoise Canérot, « Le roman de Julien Green : un roman du XXe siècle ? », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, p. 21.

²⁷⁵⁶ Pierre Glaudes, « Green et ses personnages », in *Construction / Déconstruction du personnage dans la forme narrative du 20^e siècle*, Françoise Lioure (ed.), Clermont-Ferrand, Publications de l'Université Blaise Pascal, 1993, X, pp. 39-59, p. 40.

²⁷⁵⁷ Julien Green, « Le métier de romancier », in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1414-1430, p. 1422.

²⁷⁵⁸ « Ce qui me frappe chez beaucoup de romanciers à qui j'ai parlé de ces choses, c'est qu'ils semblent si bien connaître leurs personnages avant d'avoir écrit leur livre. Moi, c'est quand j'ai fini mon livre que j'ai l'impression de connaître, un peu, mes personnages. Je leur ai confié le soin de mener l'intrigue et ils en ont fait ce qu'ils ont voulu, mais ils n'ont pas laissé de me surprendre en cours de route et j'ai pensé plus d'une fois qu'ils devaient me trouver bien naïf de ne pas les avoir mieux devinés. » (*Ibid.*, p. 1423). Il y a également dans son écriture un certain dédoublement. Outre les personnages, il semble parfois agité par un inconnu qui lui dicterait l'intrigue : « Je savais qu'à une minute précise, celui que j'appelle l'inconnu guiderait ma main, et lentement arriveraient les mots dont j'avais besoin » (Julien Green, *Autobiographie, Fin de jeunesse* [1984], in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 839-884, p. 852). On a bien là l'image de l'inconscient ayant à voir avec l'inspiration créatrice.

Il est ainsi évident que les personnages greeniens sont bel et bien dépourvus de toute qualité héroïque telle que décrite par Élisabeth Rallo. En effet, « l'héroïsme est toujours lié au combat et au courage »²⁷⁵⁹, écrit-elle, et aucune volonté belliqueuse ni aucun courage ne peut se relever chez les personnages de notre corpus : l'ennui leur ôte toute volonté et la force de réaliser leurs désirs. D'un héros fort, plein de qualité de cœur et d'esprit, on passe à un personnage bête et naïf qui se distingue par sa médiocrité et sa banalité écœurante. Brian T. Fitch écrit que « le héros n'est plus que le personnage principal de l'histoire : il subit les événements bien plus qu'il ne les détermine. Il est maladroit dans ses gestes comme dans ses paroles et n'a aucune idée de la façon dont il faut se conduire dans ses rapports avec les autres... »²⁷⁶⁰. Antoine Mesurat est à ce sujet représentatif de l'abrutissement qui semble guetter les personnages ennuyés, les condamnant à une stupide satisfaction de soi. « La vanité de propriétaire qu'on remarquait chez Antoine Mesurat paraissait risible à ses filles qui, elles, trouvaient beaucoup à redire à la villa des Charmes, mais, en vertu d'un état d'esprit assez fréquent à partir d'un certain âge, il ne s'apercevait de rien qui pût le blesser ou le faire changer dans sa conduite »²⁷⁶¹. Vaniteux, il est de ceux qui ne peuvent évoluer et qui se complaisent dans une existence médiocre et banale. Le narrateur ne manque pas d'ailleurs une occasion pour nous dépeindre un personnage aussi stupide qu'enfantin. Devant une nouvelle maison construite au village, son comportement est aux antipodes du *pater familias* omnipotent qu'il présente chez lui : « cet après-midi, au grand plaisir de M. Mesurat qui avait battu des mains, ils avaient vu la branche d'arbre et le drapeau tricolore victorieusement attachés au point le plus haut de ce qui serait le toit »²⁷⁶². De même lorsqu'il installe les chaussures de ses filles près du feu, « il faisait penser, d'une façon odieuse à force de

²⁷⁵⁹ Élisabeth Rallo Ditche, « Honneur », in Élisabeth Rallo Ditche, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, p. 105. Peut-être la notion d'héroïsme est-elle aussi une création humaine, susceptible sans cesse de changer. Chaque communauté crée en effet un héros qui correspond aux valeurs qu'elle acclame, l'imposant comme figure puis mythe à vénérer. Aussi le héros grec est-il un personnage qui dispose de toutes les vertus guerrières, tandis que par exemple Boileau, au 18^e siècle, déclare que « on peut être héros sans ravager la terre », mettant ainsi en avant les qualités de vertu ou de grandeur d'âme propres à son époque. Il faut ainsi envisager l'héroïsme dans un sens large, comme un personnage vertueux, actif et courageux.

²⁷⁶⁰ Brian T. Fitch (éd.), *Configuration critique de Julien Green*, cité, p. 15. Parfois, le personnage est conscient de ses capacités affaiblies par l'ennui. Comme l'écrit avec horreur Diderot à Sophie Volland, il ne se sent plus capable de rien et se débat dans son inertie : « la sensation la plus importune, c'est de connaître sa stupidité, de savoir qu'on n'est pas né stupide, de vouloir jouir de sa tête, s'appliquer, s'amuser, se prêter à la conversation, s'agiter, et de succomber à la fin sous l'effort. Alors il est impossible de vous peindre la douleur d'âme qu'on ressent à se voir condamné sans ressource à être ce qu'on n'est pas » (Denis Diderot, *Correspondance V*, cité, lettre du 28 octobre 1760, p. 288).

²⁷⁶¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 292.

²⁷⁶² *Ibid.*, p. 329.

ridicule, au petit enfant qui aligne des pâtés sur le sable »²⁷⁶³. Outre l'image de la déchéance du père omnipotent sous le regard désormais sans concessions et émancipé de la fille, les passages éclairent sur le ridicule d'un homme qui fait régner la terreur chez lui et s'illusionne donc sur sa virilité. Il ressemble au « salaud » sartrien, désespéré par sa banalité et donc prêt à se construire une identité pour néantiser autrui. Il est méchant et sadique envers ses filles pour son propre bien, pour que son bien-être ne soit pas compromis et donc est sans concession, sans pitié pour ses filles. Son petit confort bourgeois vaut bien la peine – selon lui – de sacrifier Adrienne et Germaine, trouvant sans cesse des excuses à son comportement (par exemple l'exagération de Germaine quant à sa maladie). Le vieillard est bien l'archétype du personnage satisfait de sa personne et de ses actes, obtus dans son caractère et bien peu disposé à servir autrui. Au contraire, d'un égocentrisme sans pareil, il est loin des préoccupations du héros épique, tragique ou même romantique, ce dernier étant avide de dépassement. M. Mesurat se fait ainsi hors du temps : il ne veut pas évoluer car il s'est créé un quotidien à son image, célébré par des habitudes toute entières vouées à son bien-être, qui ne peuvent être transgressées. Aussi sa fille hérite-t-elle de sa monomanie, pensant trouver dans l'habitude une obscure force pour appeler le destin.

Depuis, par un pli qu'Adrienne avait pris tout de suite, la route au bord de laquelle elle avait vu Maurecourt était devenue sa promenade régulière [...] comptant sans doute, par un obscur calcul de son âme excédée d'ennui, que les mêmes circonstances ramèneraient les mêmes effets. Et quoique le docteur ne reparût pas sur cette route, elle se buta de toute l'énergie qu'elle avait héritée de son père et refit cette promenade chaque jour pendant une semaine²⁷⁶⁴.

Adrienne fait elle aussi preuve de naïveté et d'aveuglement responsables de l'erreur dans laquelle elle plonge. Notons l'appel à l'ennui pour expliquer son attitude superstitieuse et le verbe « excéder » qui semble indiquer combien Adrienne est engloutie par un ennui à l'emprise tentaculaire. Le narrateur paraît excuser la jeune fille, mais il n'en reste pas moins que son geste fait preuve de tout l'aveuglement, le manque de discernement et l'étroitesse d'esprit du personnage. Si elle ne trouve pas l'énergie de fuir définitivement de La Tour-l'Évêque, elle gaspille ses forces dans des actions qui ne peuvent que la conduire à l'échec. Sa visite à Mme Legras est par ailleurs la preuve du peu de discernement d'Adrienne, mais aussi de son aveuglement. Léontine ne fait que lui prédire ce qu'elle veut entendre, et la jeune fille, par ses illusions sur son existence,

²⁷⁶³ *Ibid.*, p. 368.

²⁷⁶⁴ *Ibid.*, pp. 301-302.

s'enferme encore plus dans ses chimères. Lui demandant si elle sera heureuse, et donc si elle va se marier, Adrienne lui fournit elle-même les renseignements sur ses désirs et sur les réponses à donner pour la prendre dans ses mailles et exercer sa domination sous couvert de l'aider. À l'annonce d'un mariage imminent, la jeune fille a une réaction forte, indiquant qu'elle est une proie facile pour la manipulation subtile de sa voisine : « Une violente émotion s'empara d'Adrienne »²⁷⁶⁵.

D'ailleurs, souvent le personnage agit en dépit de tout, et pire, en dépit de lui-même. Soudain agité d'une force mystérieuse, il devient témoin de son propre corps. Tel est le cas d'Adrienne lors du meurtre²⁷⁶⁶ ou chez la mercière : « Elle aurait voulu dire quelque chose qui pût amener Mlle Grand à parler de Mme Legras, mais ne trouvait rien. Brusquement, elle entendit la phrase suivante qui sortait de ses lèvres : « Mme Legras est-elle venue ici hier ? » »²⁷⁶⁷. Alors qu'elle se veut discrète, Adrienne fait tout pour attirer l'attention sur elle, et ne parvient à retenir ses paroles. « « C'est vrai », dit Adrienne avec une sorte d'expansion qu'elle réprima aussitôt »²⁷⁶⁸. La mercière met Adrienne face à sa naïveté, son aveuglement concernant Léontine. D'ailleurs, dans le film cette scène se passe dans la rue, image de l'importance des ragots dans cette ville de province²⁷⁶⁹, ce qui accentue l'aveuglement de la jeune fille. Comment a-t-elle pu ignorer la réputation de Mme Legras alors même que ses activités sont du domaine du connu ? Elle qui disait naïvement bien connaître sa voisine, envisage désormais l'ampleur de son humiliation.

Il lui semblait que cette humiliation la tuerait. Sans doute Mme Legras avait bavardé en ville comme les femmes de sa sorte en ont l'habitude. Elle avait dû exagérer les rapports

²⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 380.

²⁷⁶⁶ Dans ces cas de violence subite, il s'agit, comme l'analyse Michèle Raclot, de « dépossession de soi » où les ennuyés « sont privés ponctuellement de leur volonté par des forces incompréhensibles et qu'ils n'ont pas choisi de servir » (Michèle Raclot, « Trois formes contemporaines de la soif d'absolu : Green, Kafka, Beckett », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 23-54, pp. 29-30). Parce que c'est dans un état second qu'ils agissent, au moment où leur liberté leur est niée, ces personnages sont des coupables innocents, inconscients de leur criminalité. Nous reviendrons sur le meurtre plus tard.

²⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 418. Jean agit de même : « L'âge me rendait maladroit. Je dis tout ce que je ne devais pas dire. Je me lamentai sur la cruauté de la jeunesse, oublieux de ma conduite inhumaine avec M. Pâris, et tant d'autres ; j'essayai de raisonner avec ce jeune intraitable, enfin perdant la tête à l'idée que je n'allais plus le revoir, car il faisait mine de partir, je lui offris une somme d'argent que je ne possédais pas » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 323-324). Il n'est pas étonnant qu'à ce rythme là le personnage s'engloutisse dans l'erreur. Sa naïveté ne fait qu'accélérer le processus, rendant que plus inévitable le drame. Gertrude aussi regrette des paroles prononcées sous le coup de l'émotion : « « Qu'est-ce que je t'ai fait pour que tu me repousses ? » À peine eut-elle prononcé cette phrase qu'elle lui trouva un son étrange et regretta de l'avoir dite » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 323). Le lecteur a l'impression qu'une force extérieure agit le personnage, lui ôtant ainsi sa volonté, signe qu'il ne peut lutter contre son destin.

²⁷⁶⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 419.

²⁷⁶⁹ D'ailleurs les passants se retournent tous ou dévisagent la jeune fille, comme si la fréquentation de Mme Legras l'avait dégradée à leurs yeux.

d'intimité qui existaient entre elles, colporter mille choses qu'elle avait eu l'impardonnable naïveté de lui confier. Comme on avait dû rire et se moquer d'elles²⁷⁷⁰ !

Ces quelques lignes prouvent néanmoins que l'erreur lui est attachée. En effet, Adrienne ne parvient pas à se défaire totalement de Léontine, malgré la honte et le dépit qu'elle éprouve. La dernière phrase inclut bel et bien Mme Legras, signe qu'Adrienne ne tire pas une leçon de ses erreurs. Car si elle est en colère contre sa voisine et fuit La Tour l'Évêque entre autre pour ne plus la voir, n'est-ce pas à elle qu'elle se confie, à propos de son amour accru pour le docteur, quelques jours plus tard ? N'est-ce pas à elle qu'elle prête son argent lorsque Mme Legras prétexte une impossibilité soudaine à payer le fourreur ? De même pour Hedwige. Lors du spectacle de la lettre triste ou la lettre gaie, peut-être pressent-elle une once de gêne dans son public, mais il n'empêche que « dans sa provinciale ignorance, la pauvre fille s'exécutait avec une bonne grâce désarmante aussi souvent qu'on le lui demandait et se félicitait intérieurement des grands éclats de rire que provoquait sa petite comédie muette »²⁷⁷¹. Il y a chez elle une méconnaissance d'autrui, une confiance aveugle en eux, comme chez Adrienne – et Félicie ne se prive pas de le lui reprocher – qui rend plus accrue leur erreur, mais aussi plus facile toute oppression de leur être. Ce sont des victimes toutes indiquées qui ne développent aucune résistance à la domination et à l'extorsion. Par ailleurs, les maintenir dans l'ignorance est une tentative d'affaiblissement. Antoine surveillant Adrienne, Mrs Fletcher agissant de même, le docteur Rollet maintenant son fils dans une plus stricte ignorance de la sexualité ou encore les Vasseur incapables de dire la vérité à Hedwige : tous semblent heureux de maintenir ces jeunes dans leur candeur, jouissant de toute évidence du pouvoir facile qu'ils ont sur leur proie.

Par ailleurs, il semble étonnant, pour ces personnages englués dans la quotidienneté, et donc dans les choses de la vie, de constater que certaines choses ne sont pas portées à leur connaissance. Emily, par exemple, s'étonne de n'avoir pas encore eu d'enfant de Frank, alors même qu'elle ne partage pas sa chambre. « Voilà deux grands mois que je suis mariée, et je n'ai pas encore un seul enfant »²⁷⁷², écrit-elle à Prudence Easting, « car elle pensait quelquefois aux enfants qu'elle pourrait avoir un jour, et il lui paraissait étrange et humiliant que le Ciel ne lui en eût pas encore envoyé »²⁷⁷³. De même lorsque Frank lui parle de son épouse enceinte, et donc alitée, la jeune fille ne comprend

²⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 421.

²⁷⁷¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 230.

²⁷⁷² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 260.

²⁷⁷³ *Ibid.*, p. 261.

pas et « fut sur le point de demander : « Mais de quoi est-elle malade ? » »²⁷⁷⁴. Son ignorance dans le domaine sexuel est sans doute le résultat d'une passion envahissante, prenant possession de son corps et anéantissant ainsi tout autre sentiment que le désir de posséder la demeure. Aussi s'imagine-t-elle, lorsque Frank évoque la mort de son épouse lors de son accouchement, « un enfant monstrueux en qui la nature se serait plu à réunir les difformités les plus étranges et les plus répugnantes »²⁷⁷⁵. À vrai dire, le personnage n'est pas sans curiosité, qui expliquerait son ignorance, mais semble incapable de poser les questions nécessaires. Lorsque quelque chose la surprend, Emily reste muette : elle « garda pour elle [...] les multiples questions qu'elle aurait voulu poser »²⁷⁷⁶, vivant dans l'imagination qu'elle appelle pour répondre elle-même à ces points obscurs. Nous notons le même comportement chez Adrienne, qui ne comprend pas les allusions de sa sœur :

« Si tu crois que je ne sais pas ce que tu fais, dit-elle. On ne te surveille pas assez. Tout se lit sur ton visage. » [...]
« Qu'est-ce qu'il dit, mon visage ?
- Il dit que tu ne dors pas et que tu cours les rues », répondit brutalement la vieille fille. [...]
Dans ses yeux clairs, le regard étonné semblait chercher un sens aux paroles que venait de prononcer Germaine.
« Que je cours les rues ? répéta-t-elle enfin. Mais ce n'est pas un crime. Et si je ne peux pas dormir, est-ce ma faute ? »
Germaine se mordit les lèvres. Il était impossible de se méprendre à ce ton ; elle se sentit ridicule et grossière²⁷⁷⁷.

Le lecteur voit bien toute la naïveté d'Adrienne, qui comprend les paroles de Germaine au sens premier du terme et qui donc, ne peut qu'être impréparée pour décrypter certains signes. En est l'exemple l'ignorance d'Adrienne concernant l'identité de sa voisine, mais aussi l'amour illusoire dans lequel elle s'enferme. Sa naïveté ne fait qu'accentuer un esprit porté à l'exagération et à l'imagination. La lettre qu'elle reçoit de Maurecourt et la lecture qu'elle en fait sont en ce sens représentatives de sa tendance au romanesque.

La troisième, d'une écriture petite et pressée, difficile à lire, était signée : Denis Maurecourt. Adrienne poussa une exclamation en déchiffrant ce nom et rougit fortement. Ses mains tremblèrent et pendant quelques secondes elle ne put comprendre les mots qu'elle avait sous les yeux. La seule pensée que cet homme avait dirigé son attention vers elle, s'était donné la peine de prendre du papier à lettres, une plume, et de penser à Adrienne Mesurat, l'émut au point qu'elle ne savait plus si elle en était heureuse ou malheureuse.

²⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 122.

²⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 261.

²⁷⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷⁷ *Ibid.*, pp. 315-316.

Elle répéta plusieurs fois : « Eh bien ! » du ton de la plus profonde surprise, puis elle essuya les larmes qui coulaient sur ses joues et lut la lettre. Elle était courte, un peu guindée, mais Adrienne lui trouva une délicatesse qui la transporta. Le sens de plusieurs phrases lui échappa complètement, elle les relisait sans se douter de ce qu'il y était dit, sans que les mots parussent même avoir un rapport les uns avec les autres ; ce fut surtout la formule banale de la fin qui la frappa, elle ne se lassait pas de ces *sentiments respectueusement dévoués*, prêtant à chacun de ces mots une signification particulière et profonde.

Lorsqu'elle fut en état de relire la lettre de façon plus intelligente, elle se mit à pleurer avec violence. On eût dit que cette lettre représentait un acte d'une charité pour ainsi dire incalculable. Et, dans un élan de reconnaissance, elle porta le papier à son visage et appliqua ses lèvres à l'endroit où la main du docteur avait dû se poser²⁷⁷⁸.

Il y a bien un fossé entre les mots et l'interprétation d'Adrienne, symbole de l'erreur dans laquelle elle se plonge. Ses réactions sont déjà l'indice d'une lecture exaltée et démesurée : son exclamation, son rougissement, ses tremblements, ses pleurs violents et le transport qui la prend à la fin de sa lecture sont bien la preuve de l'illusion dans laquelle se plonge Adrienne. Elle s'invente un amour, qui n'en est pas un pour le docteur – le narrateur notant la formule « banale » de la fin de la lettre, par exemple – et qui illustre le manque de discernement et le peu d'intelligence du personnage. La encore, la lecture n'en est pas une : Adrienne ne comprend rien à la lettre²⁷⁷⁹, toute entière transportée par la

²⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 454.

²⁷⁷⁹ Une autre occurrence de la non lecture est présente au moment où Adrienne reçoit une lettre de Léontine : « Elle déchira l'enveloppe et en tira un petit carton lilas qu'elle lut d'abord sans le comprendre » (*Ibid.*, p. 466). De même lorsque Marie Maurecourt lui rend visite : « Elle prit donc une pose non pas abandonnée, certes, mais en harmonie avec le délassement de la lecture, c'est-à-dire la tête penchée et un doigt sur la joue, l'autre maintenant le livre dont les lignes sautaient et dansaient sous ses yeux » (*Ibid.*, p. 456). Ou encore, « il lui répugnait d'entreprendre une lecture un peu longue comme s'il se fût agi d'une corvée désagréable, d'un *devoir* » (*Ibid.*, p. 404). D'ailleurs, chez elle, les livres sont classés par ordre de grandeur, ce qui prouve que la lecture n'a pas de raison d'être, ne sert que de décoration et non pas de passe-temps : alors que l'activité pourrait être plaisante, elle est définie comme un « devoir », par contraste avec la corvée du ménage. Ainsi, n'est pas corvée l'activité que l'on croit, ce qui met en relief le fait que la jeune fille se plonge dans une activité la plus matérielle possible pour tenter d'amoindrir son ennui et sa mélancolie. Face à une centaine de pages, Adrienne n'a pas le courage de lire et l'ennui « s'empar[e] d'elle » (*Ibid.*, p. 297) d'où sa préférence pour l'inaction et la contemplation de sa chambre, ce qui suggère le poids de l'ennui qui empêche toute fuite mentale de cette atmosphère malsaine. Adrienne est donc bien loin du « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres. » de Mallarmé, déplorant ainsi dans « Brise marine » son usure, car il ne trouve plus de satisfaction dans les livres dont il semble avoir fait le tour. Pire, Gertrude ne comprend pas les paroles de ses « amies » lors de ses jeudis, tout entière préoccupée par son paraître : « Gertrude murmura quelques mots sans bien savoir ce qu'elle disait, ce qui déchaîna la gaieté des deux autres insolentes. « Et quels merveilleux petits fours ! Nous reviendrons, ma chère. L'adresse est bonne. » « Zampa, qu'est-ce qu'elles disent ? » demanda Gertrude lorsque ces dames furent passées. « Elles se moquent de moi ? Qu'est-ce qu'elles ont dit ? » » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 320-321). Incapable de comprendre la vraie raison du succès de ses jeudis, Gertrude est plus attentive à recevoir des compliments qu'à décrypter le monde qui l'entoure. D'ailleurs, elle attend de ses amies et de son frère des flatteries, mais aussi, pour ce dernier, la garantie d'une existence tranquille. Aussi Gustave n'a-t-il aucun mal à lui faire croire que sa situation financière est catastrophique, pour lui enlever Louise, car il sait pertinemment que l'argent qu'elle ne pourra pas refuser l'argent qu'il lui propose. Gertrude comble par la même le vide affectif dont elle est pourvue. La manipulation de son frère est donc aisée, car il sait jouer de sa prestance et de la peur qu'il provoque chez sa sœur, et il n'hésite pas à accentuer la faiblesse de sa sœur en accentuant son rôle de grand frère et de conseiller financier. Aussi la maintient-il dans sa dépendance en lui traduisant les explications de Me Goupil : « Dans ses explications il était à la fois jovial et obscur et Gertrude ne comprit à peu près rien de ce

lettre qu'elle tient dans les mains. Son attitude fétichiste témoigne de la difficulté d'Adrienne d'interpréter le réel. Cloîtrée dans son quotidien, elle n'a pas les clefs en main pour s'adapter au monde et le déchiffrer. C'est bien une inadaptée, que son ennui a rendue incapable d'exister, parce qu'il s'apparente à un vide existentiel forçant l'être ennuyé à développer son monde intérieur. Si Emma Bovary est victime de ses lectures et de ses rêves, Adrienne est elle aussi victime de ses rêves, Désirée ne manquant pas de lui dire que « mademoiselle vit dans un rêve »²⁷⁸⁰. Sa solitude et son repli sur soi expliquent le peu de discernement d'Adrienne : selon Désirée, c'est bien parce que « mademoiselle ne voit jamais personne [...] qu'elle n'est au courant de rien »²⁷⁸¹. Hedwige aussi est de ces personnages dont la naïveté l'induit à vivre dans un monde fantasmé. Face à aucune tentative de séduction de la part de Jean, elle en déduit : « Aussi lui supposait-elle une passion secrète dont elle-même, peut-être, se trouvait être l'objet »²⁷⁸², et comme Adrienne elle est incapable de mettre un frein à son imagination. Plus loin, alors que son « ours » essaye de lui parler, elle soupçonne encore une tentative de séduction : « elle ne comprenait rien à ce que disait cet homme et le soupçonnait vaguement de s'acheminer vers une déclaration d'amour »²⁷⁸³. Elle aussi est incapable de comprendre autrui, et c'est bien cette ignorance que vient chercher Jean dans sa confession : « vous ne pouvez rien y comprendre et [...] vous m'en garderez le secret »²⁷⁸⁴, lui dit-il. C'est la pureté que recherchent ces êtres qui ont besoin de confesser leur noirceur à autrui, parce qu'ils trouvent dans l'ignorance toute l'innocence nécessaire de l'être pur qui ne les juge pas. Le naïf est bien un « enfant », comme le répète avec plaisir Mme Pauque, qui y voit une

qu'il tentait de lui mettre dans la tête. Heureusement Gustave traduisait » (*Ibid.*, p. 418). Le lecteur a l'impression d'un traquenard. L'air du notaire semble indiquer son désir de la persuader en se faisant exprès peu compréhensible pour la perdre et lui donner la sensation de sa stupidité, et ainsi annihiler toute résistance.

²⁷⁸⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 507.

²⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 505. Désirée impute aussi son ignorance à son manque de curiosité : « Il faut dire que Mademoiselle n'est point curieuse, reprit Désirée en hochant la tête. Elle ne sait rien » (*Ibid.*, p. 507). L'ignorance est bien un refuge formidable contre une existence qui ne satisfait pas l'ennuyé, par sa banalité écrasante. Ulrique aussi « haïssait la vérité et ne trouvait de paix que dans une méditation secrète et maladive » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 225). Robert Garrette écrit de l'ennui moderne qu'il « procède du monde extérieur, dont l'uniformité et le peu d'intérêt qu'il présente finit par envahir l'être tout entier » (Robert Garrette, « La vie antérieure d'ennui d'après les tragédies de Racine et les *Pensées* de Pascal », in *L'ennui*, Gérard Peylet (éd.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, coll. « Eidolon », n° 105, 390 pages, p. 34). C'est bien le cas, et beaucoup de nos personnages luttent contre leur désœuvrement et la vanité de leur existence par cet amour pour des êtres fatalement peu faits pour eux, qu'ils fantasment et qui est ainsi le point de départ de bien des illusions dans le but de supporter une vie sans espoirs.

²⁷⁸² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 223.

²⁷⁸³ *Ibid.*, p. 245. De même lorsqu'Arlette lui parle : « Elle était émue et ne comprit pas bien ce que lui disait l'antiquaire » (*Ibid.*, p. 346).

²⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 247.

occasion de domination sur Hedwige. « Mon devoir est d'en prendre connaissance, car il faut que l'on veille sur vous, Hedwige »²⁷⁸⁵, lui dit-elle au sujet de la lettre de Jean. C'est bien dans son intérêt de maintenir la jeune fille dans l'ignorance, afin de s'assurer une aveugle soumission d'Hedwige. Aussi cette dernière ne comprend pas les allusions de Jean à Gaston Dolange, ni même les avertissements de Jean qui l'enjoint à l'oublier pour ne pas souffrir.

Ce qu'elle avait enfin compris, c'était, pour reprendre les expressions d'Arlette, que Gaston Dolange *ne pouvait pas*. De toute sa conversation avec l'antiquaire, comme de la lettre qu'on venait de jeter à l'égout, elle ne démêlait que cela et elle savait le nom qu'on donnait à cette infirmité, mais elle n'osait pas même se le dire²⁷⁸⁶.

La candeur d'Hedwige est une ignorance et une pudeur sexuelles, qui sont accrues par son incapacité de faire le mal, mais surtout d'en imaginer autrui coupable. Aussi ne retient-elle rien de sa conversation avec Arlette, Mme Vasseur ou de la lettre de Jean, lue et contrôlée par cette dernière, parce qu'elle est impréparée à décrypter le monde qui l'entoure. Enfin, la mise de Gertrude témoigne de sa naïveté et du grotesque du personnage. En effet, sa robe de deuil exprime tout, sauf ce à quoi elle voudrait donner l'air, d'une bourgeoise endeuillée et respectable. « Dans son innocence, elle se croyait, au contraire, tout à fait convenable »²⁷⁸⁷. Outre son chapeau peu adapté à son visage, sa robe ne fait que traduire son désir inconscient de sensualité alors même qu'elle s'en défend.

Ce qui eût pu rendre cette femme ridicule prenait l'allure d'une provocation et elle n'en devenait que plus attirante pour certains sans qu'elle en eût le moindre soupçon. Elle se croyait majestueuse, ne se doutant pas qu'elle était bien autre chose encore. De dos, la soie luisant sur des formes un peu lourdes, elle faisait songer à une otarie, mais cela et jusqu'à sa démarche indécise, presque chancelante, tout faisait d'elle une personne sur le passage de qui les hommes se retournaient²⁷⁸⁸.

Il y a bien rupture entre le personnage et ce que son corps dit de lui, signe d'une difficile connaissance de soi-même. L'ennui a fait taire, pendant sa vie maritale, sa sensualité, et ce n'est que depuis la mort de son mari que cette sensualité trouve une expression dans sa mise. Pensant avec candeur donner une image de soi en accord avec son deuil en portant « cette délicieuse robe noire qui l'amincissait, croyait-elle »²⁷⁸⁹, le personnage ne fait qu'attirer le regard de ces goujats dont elle feint s'offusquer. Et un

²⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 356.

²⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 358.

²⁷⁸⁷ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 306.

²⁷⁸⁸ *Ibid.*, pp. 288-289.

²⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 288.

homme se hasarde bien à lui murmurer « les mots étranges, le tout en une seule phrase débitée d'un trait »²⁷⁹⁰, des mots dont elle ne comprend pas le sens, mais l'intention, et qui – à sa grande honte – ne la laissent pas indifférente. Cette scène la hante tout au long du roman, et ne fait que révéler le désir latent qui est en elle. Par ailleurs, sa candeur, que le mobilier met par exemple en valeur ou bien les nombreuses comparaisons à l'enfance²⁷⁹¹, contribue à ridiculiser le personnage et à rendre plus âpre sa frustration face à l'indifférence de Louise. Elle aspire à la pureté de l'enfance, mais son corps, lui, dit bien autre chose. Si elle ne comprend pas la phrase de l'homme²⁷⁹², il n'empêche qu'elle ressente obscurément l'appel de la sensualité. Le personnage ne réfléchit pas²⁷⁹³, mais est toute en sensation, en impression, et c'est bien ce que cet épisode démontre. D'ailleurs, le narrateur utilise à ce sujet une description imagée : « Elle avait l'impression que la voix de l'inconnu, chaude et un peu sourde, circulait en elle, dans tout son corps »²⁷⁹⁴. La sensualité circule en elle, prend possession de tout son corps suite à l'impulsion donnée par cet inconnu, mais c'est bien un refus de la sensualité qui caractérise le personnage, s'illusionnant sur son compte. Le narrateur indique en effet que Gertrude ne vit que pour être admirée et complimentée, d'où son refus du désir. « D'une froideur devenue proverbiale dans le petit cercle de ses amis, elle vivait à la fois dédaigneuse et ravie des compliments que lui prodiguaient ses admirateurs sans espoir, par une sorte de politesse rituelle »²⁷⁹⁵. On comprend d'autant mieux la frustration qui la caractérise, s'acharnant à refouler ses désirs au profit d'une candeur qui lui procure l'inaccessibilité dont elle a besoin pour combler son vide affectif et enfin être admirée.

Demain, jeudi, elle aurait sa compensation pour toutes les misères de la semaine, elle serait la belle Gertrude aux yeux de trente personnes et au bout du salon, immobile comme une déesse, elle sourirait à ses amis qui lui serviraient des compliments dont l'exagération et la fadeur ne la lassaient jamais parce qu'elle y croyait et qu'elle en avait besoin²⁷⁹⁶.

²⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 289.

²⁷⁹¹ Par exemple, « elle chantonnait d'une voix de petite fille... » (*Ibid.*, p. 307), ou elle réagit comme un enfant se laisse aller à de brusques caprices : « La petite crise de désespoir passa comme tant d'autres, au bout d'une heure » (*Ibid.*, p. 292), ou encore elle « demanda d'une voix de petite fille... » (*Ibid.*, p. 379). Ces comparaisons soulignent les défauts du personnage, dont la bêtise du personnage, qui joue aussi de cette candeur pour obtenir ce qu'elle veut de ses proches.

²⁷⁹² « La phrase que l'homme avait dite retentissait dans sa tête, mais il y avait une expression qu'elle ne comprenait pas » (*Ibid.*, p. 291). Plus loin, son frère lui fait la même réflexion que le goujat, et là encore, elle ne parvient à saisir le sens de la phrase : « La phrase tournoyait dans sa tête comme un écho qu'elle n'arrivait pas tout à fait à saisir » (*Ibid.*, p. 392).

²⁷⁹³ Le narrateur ne manque pas de souligner sa sottise, non sans humour : « Une idée germait sous la masse de sa chevelure en désordre, comme si en libérant ses tresses elle avait élargi ses inspirations » (*Ibid.*, p. 386).

²⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 289.

²⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 291.

²⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 296.

Le passage témoigne du vide affectif du personnage, qui se voile ainsi l'hypocrisie de ses amis, venus plus pour profiter de la réception que par réelle amitié. Quant à Gertrude, ses amis ne sont invités que pour la flatter, flatteries que Gertrude prend au sérieux, car elle est, comme l'écrit Ghayas Hachem, « totalement obnubilée par son « rôle » social et assujettie à une *persona* »²⁷⁹⁷. Ainsi, « son ignorance de la vie lui cachait les choses les plus évidentes »²⁷⁹⁸, raison pour laquelle elle n'est qu'un objet dans les mains d'autrui. Nous avons relevé la facile manipulation de Gustave, lui faisant miroiter de l'argent régulièrement en échange de Louise, et il n'est pas le seul de profiter de sa naïveté. Zampa profite elle aussi de la candeur de Gertrude pour se garantir une sécurité financière. Outre la pierre précieuse ainsi soutirée, Zampa s'assure de sa domination en lui faisant croire qu'elle ne veut que son bien. Aussi les biftecks crus qu'elle lui fait appliquer sur le visage contribuent à insister sur la sottise du personnage, sur sa naïveté et à la ridiculiser encore plus : elle « appliqua sur ses joues deux biftecks crus qui attendaient dans une assiette sur la table de nuit, leur rôle étant de raffermir les chairs du visage selon les théories de Zampa. Pendant une heure, elle resta allongée sur le dos, objet d'horreur pour qui l'eût vue ainsi, mais ce risque était nul, et au bout de quelques minutes, elle se mit à ronfler doucement... »²⁷⁹⁹. Facilement manipulable par sa naïveté, le personnage est par ailleurs que plus candide dans son manque d'intelligence. Le narrateur indique bien la peur de Gertrude devant son frère et sa volonté de ne pas montrer qu'elle est perdue et ne comprend rien, signe de sa naïveté et de sa fonction d'objet dans les mains d'autrui : « Gustave la couvrait d'un œil de fakir et elle avait peur. [...] Lecture fut donnée de l'acte de passation et elle fit tous ses efforts pour avoir l'air intelligent d'une personne qui comprend, mais ces efforts mêmes lui paralysaient le cerveau et elle signa docilement tous les papiers qu'on voulut »²⁸⁰⁰. Totalement incompétente à comprendre le sens des paroles d'autrui, Gertrude prouve par là même son inadaptation au monde, d'autant plus qu'elle craint plus que tout d'être humiliée par sa bêtise. C'est bien un personnage incapable d'évoluer, même avec une soudaine volonté de comprendre²⁸⁰¹. Après l'épisode du jardin

²⁷⁹⁷ Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, cité, p. 65.

²⁷⁹⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 307.

²⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 410.

²⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 418.

²⁸⁰¹ Marie-Françoise Canérot écrit à ce sujet : « Pour faire d'Adrienne, Joseph ou Gertrude, des êtres incendiés par la toute-puissance sur eux du désir amoureux, Green leur a retiré toute complexité psychologique et presque toute capacité de réflexion. Sans profession valorisante, sans goût pour la culture, sans secours du côté des livres, ils pourraient – si l'aventure du désir ne venait pas croiser leur route –

public, elle compulse un dictionnaire en sept volumes pour déchiffrer le mot vulgaire que lui a lancé l'inconnu, « mais elle ne trouva rien »²⁸⁰², signe de son incapacité à passer outre son ignorance. Les constantes humiliations qu'elle essuie, la sensation de son impuissance et du décalage entre elle et le monde ne font que la confiner dans sa solitude et lui donner l'image de la vanité de toute action.

Certains personnages ont toutefois une naïveté bien différente de la stupidité prêtée à d'autres. De fait, l'ennui amène les personnages ennuyés à trouver une voie hors de ce monde, pour fuir l'engluante quotidienneté qui tue toutes leurs pulsions de vie. Leur naïveté indique certes un certain manque de maturité, mais elle représente surtout une défense contre tout ce que représente l'ennui, la quotidienneté, la banalité, la médiocrité, la matérialité ou l'absence d'un futur. Ulrique est peut-être le personnage le plus abouti dans sa naïveté. Elle aussi trouve un refuge « dans une sorte d'Olympe intérieur »²⁸⁰³ : « Comme toutes les personnes qui se croient cyniques, elle avait d'étranges naïvetés, continuant sans fin les songes de l'adolescence aux abords de la vingt-neuvième année et vivant moins sur terre que dans de lointaines régions où ses sens inquiets la ramenaient toujours »²⁸⁰⁴. Le personnage vit dans une recherche continuelle du beau, qui est l'exact contraire de l'ennui²⁸⁰⁵, enfermant l'être dans la banalité. Son attitude hautaine est bien le signe d'une volonté de s'extirper de la basse matérialité des êtres et du quotidien qui l'entourent, indices de la frustration d'un réel incompatible avec ses rêves. De même, Élisabeth fait preuve de la naïveté de son âge envers Serge. Comme les autres personnages, son rapport à l'amour est un rapport de force où l'être aimé est fantasmé et ôte tout discernement à la jeune fille. Le lecteur a l'impression que son attirance pour

demeurer, comme M. Lerat, « de ceux qui traversent la vie sans y rien trouver d'extraordinaire ou d'inexplicable, à moins que ce ne soit l'apparition d'une verrue sur le bout de leur nez ou d'une erreur dans les colonnes de leurs livres » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 443). Mais, quand le désir s'empare d'eux, ils semblent en plus frappés d'une étrange imbécillité. » (Marie-Françoise Canérot, « Le roman de Julien Green : un roman du XX^e siècle ? », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, cité, pp. 15-16). Le lecteur assiste alors à une dépersonnalisation de l'être, sous l'effet d'un ennui qui leur ôte leur volonté et peu à peu leur moi.

²⁸⁰² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 291.

²⁸⁰³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 225.

²⁸⁰⁴ *Ibid.*, pp. 224-225.

²⁸⁰⁵ Qui mieux que Baudelaire nous montre la lutte constante de l'appel vers l'Idéal, vers l'exaltation de l'esprit en quête de transcendance terni par ses souffrances terrestres, son sentiment d'impuissance, de malédiction ? En effet, Guy Sagnes analyse : « l'ennui baudelairien est fait à sa source d'une impuissance douloureuse du bien, d'un conflit conscient entre l'attrait d'un idéal et la faiblesse permanente d'une âme alourdie de tentations et tirée vers l'enfer... » (Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 122). Le temps se fait le complice de cet engluement du poète dans les souffrances terrestres, le condamnant à de longs ennuis. Aussi, poursuit Guy Sagnes, « l'ennui constitue un plan d'intersection entre l'existence terrestre de l'homme et sa destinée métaphysique » (*Ibid.*, p. 162). Peut-être faut-il voir ainsi dans le comportement d'Ulrique le même cri de désespoir d'un être inexorablement englué dans le présent, luttant pour rendre plus accessibles ses aspirations à l'ailleurs.

Serge la réifie. La « naïve Élisabeth »²⁸⁰⁶ se laisse maltraiter par le jeune homme, dans une « joie anxieuse »²⁸⁰⁷ qu'elle identifie au bonheur : « le jeune homme la quittait sans la récompenser d'une seule parole, mais la pauvre enfant s'estimait comblée, et elle mit son visage dans ses mains comme pour retenir en elle le plus possible de ce grand bonheur »²⁸⁰⁸. Le milieu anesthésié dans lequel elle a grandi favorise un tel comportement, à l'image des autres jeunes filles se lançant aveuglement dans un amour fantasmé. Le narrateur met en valeur sa candeur par l'adjectif « pauvre », qui met sur deux plans la relation Serge – Élisabeth : celle vécue par cette dernière et celle vécue par Serge. Aveuglée par son désir, la jeune fille se plie donc à tous ses desiderata, toute au bonheur naïf d'être utile à Serge, et d'intéresser quelqu'un. Ses réactions ont l'exagération d'un être que la solitude a rendue sans cesse demandeuse d'attention.

Restée seule cependant, elle retomba dans le désespoir. Tant qu'il était là, même s'il la rudoyait un peu, elle se sentait étrangement heureuse, mais elle redoutait à présent qu'il ne l'aimât plus. D'abord il ne lui avait jamais dit qu'il l'aimait ; il ne lui parlait que pour lui donner des ordres sur un ton bref et dur. Ses façons aimables, il les réservait à d'autres²⁸⁰⁹.

Serge transfigure Fontfroide par sa présence, faisant d'un lieu mystique, un « lieu de délices »²⁸¹⁰ aux yeux d'Élisabeth. Le vocabulaire utilisé dans cet extrait montre toutefois la candeur de la jeune fille, qui manque de discernement face au comportement froid de Serge. Il y a en effet un fossé entre l'indifférence manifeste de ce dernier, qui ne partage pas avec elle ses sentiments, ne fait que lui donner des ordres sur un ton qui n'indique aucun amour, et l'attitude naïve et pleine d'espoir de la jeune fille. Le personnage semble toutefois se distinguer des autres personnages naïfs de l'œuvre. Si elle est naïve en amour, il n'empêche que la jeune fille est attentive aux signes, au sens caché des choses. Comme le regrette Julien Green, « persuadé que ce n'est que notre incapacité qui nous empêche de comprendre »²⁸¹¹, certains personnages sont aveugles aux signes qui pourraient pourtant les guider. En effet, « le sens prophétique des choses mériterait plus d'attention »²⁸¹², écrit-il le 17 février 1961, « nous allons de l'avant comme des aveugles, sans rien comprendre aux obscures indications qui nous sont données »²⁸¹³.

²⁸⁰⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 574.

²⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 578.

²⁸⁰⁸ *Ibid.*

²⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 581.

²⁸¹⁰ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 289.

²⁸¹¹ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 63.

²⁸¹² Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, p. 560.

²⁸¹³ *Ibid.*, p. 561.

En outre, les « ennuyés » se distinguent tous par leur faiblesse et leur manque de volonté. Nombreux sont les personnages décrits dans leur faiblesse physique : M. Fletcher, Germaine, Félicie²⁸¹⁴, Hedwige, une faiblesse physique qui trahit une faiblesse morale. Le confirme Antonio Mor : « Ce sont des faibles, incapables de résoudre leurs contradictions internes, des malheureux, qui n'en peuvent plus d'exister et s'évadent de la triste réalité du monde, soit à travers les visions de leur imagination malade, soit à travers un sortilège, et hâtent le pas vers la mort »²⁸¹⁵. Ils semblent ainsi condamnés à l'ennui, tellement faibles qu'aucune velléité de résistance ne les agite. Émile Tardieu décrit à ce sujet le lien entre cette faiblesse et l'ennui : « le faible est un prédestiné de l'ennui, parce que sa complexion friable le voue à la souffrance et aux échecs »²⁸¹⁶. Pourtant pas sans désirs, le faible souffre d'une soudaine incapacité d'agir, conscient de sa faiblesse. De même pour l'inachevé dépeint par Émile Tardieu, qui « est un raté qui n'a rien tenté, un faible qui accepte sa faiblesse et s'y fait un sort supportable »²⁸¹⁷. Il vit dans son rêve, conscient de l'impuissance qui le caractérise et se complait ainsi dans l'idée de la vacuité de tout acte. Pour ces deux types d'êtres ennuyés, le passage à l'acte semble impossible, tant ils doivent déployer une volonté qui s'affaiblit de jour en jour, face à leurs échecs successifs. Ils vivent « en état d'inconscience »²⁸¹⁸. Si Sénèque prône l'alternance entre le repos et l'activité, écrivant de nos personnages ennuyés repliés sur soi que « s'enterrer n'est pas se conserver »²⁸¹⁹, il apparaît clairement que les « ennuyés » greeniens favorisent le repos, comme englués chez eux. Le confirme encore une fois Émile Tardieu : « L'ennui est l'équivalent du repos. S'ennuyer, c'est cesser d'agir, de penser, se laisser gagner par une torpeur... »²⁸²⁰. Faute d'énergie et de volonté pour réaliser leurs rêves, les personnages échouent à les atteindre.

²⁸¹⁴ Le vocabulaire pour ces faibles est volontairement péjoratif, indiquant sans peine la banalité de ces êtres. Félicie en est l'exemple le plus probant. « Félicie dans son petit tailleur noir, fripé et luisant, avec cette informe galette qui tenait lieu de chapeau sur sa tête grise, comme elle était laide et triste à voir et comme elle avait l'air coupable ! Félicie à qui personne ne songeait jamais sans que l'heureuse comparaison de Mme Vasseur revînt à l'esprit : un petit animal, une souris, en vérité, une souris mourant de peur ! » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 365). De plus, la comparaison avec une souris accentue la faiblesse et le peu d'importance du personnage aux yeux d'autrui, d'où son habitude de se terrer dans sa pièce et de ne pas avoir assez de cran – passons outre l'épisode de la gifle – pour tenir tête aux autres.

²⁸¹⁵ Antonio Mor, *Julien Green, témoin de l'invisible*, Paris, Plon, 1973, 218 pages, traduction : Hélène Pasquier ; *Julien Green, testimone dell'invisibile*, Milan, Mursia, 1970, p. 131.

²⁸¹⁶ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 40.

²⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸¹⁸ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 43.

²⁸¹⁹ Sénèque, cité in Géraldine Puccini, « De l'ennui (*taedium vitae*) au dégoût de soi (*fastidium sui*) dans le *De tranquillitate animi* de Sénèque », in *L'ennui*, Gérard Peylet (éd.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, coll. « Eidôlon », n° 105, 390 pages, p. 27.

²⁸²⁰ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 254.

Aussi Adrienne, au lieu de parler au docteur et d'avouer son amour à ses proches, préfère-t-elle se répéter, dans la solitude de sa chambre, tout l'amour qu'elle lui porte :

Plusieurs fois elle avait été tentée de dire à table : « Et bien, oui, j'aime Maurecourt, le docteur de la rue Carnot », pour voir ce qui arriverait, mais elle ne parvenait jamais à prononcer ces mots. [...]

Dans la solitude de sa chambre, alors que son père et sa sœur dormaient, elle avait pris l'habitude de prononcer tout haut le nom de Maurecourt en ayant soin de protéger sa bouche de ses deux mains, afin que personne ne pût l'entendre, et ce nom que la violence de Germaine et de M. Mesurat n'avait pu lui arracher, elle le répétait dix fois, vingt fois, avec une joie cruelle qui la faisait souffrir. Pourtant, il lui semblait qu'elle eût étouffé si elle ne l'eût pas dit. Elle ne pleurait pas, mais à certains moments, alors que le découragement et la mélancolie succédaient à l'inquiétude et aux faux espoirs, elle sentait quelque chose qui s'enflait dans sa gorge et le sang, se précipitant à sa tête, battait douloureusement contre ses tempes²⁸²¹.

On voit ici l'impossible réalisation du désir d'Adrienne, symbolisée par cette impossible mise en parole de son amour. Rien arrive, en effet, puisqu'elle est prise par une soudaine aboulie, que sa superstition semble accroître. Adrienne ne prend pas de risque, préférant avouer son amour sans témoin, et c'est bien là toute son erreur. Elle préfère conserver la tranquille quotidienneté de son existence, au prix de son ennui, par peur d'agir et de l'inconnu. L'auto censure dont elle fait preuve indique un déni de ses désirs, mais aussi l'incapacité de s'émanciper. En effet, Adrienne perçoit ses désirs comme forcément répressibles et punissables. Elle ne parvient à se détacher du père et de son rôle de fille soumise, et donc, à être elle-même. Pourtant, c'est bien vers une affirmation de soi que la jeune fille s'achemine : elle a l'impression qu'elle étoufferait si elle ne prononçait pas le nom de Maurecourt, ce même étouffement que représente un ennui qui tend à anéantir ses pulsions de vie. Combien de fois en effet, Adrienne étouffe sous le poids de ses draps, symbole d'une oppression omniprésente ? Ce « quelque chose qui s'enflait dans sa gorge » exprime bien l'étouffement de la jeune fille. À l'étroit dans sa condition de fille dominée, Adrienne ne parvient plus à supporter un resserrement des frontières physiques et mentales, mais – aussi paradoxal que ce soit – elle se satisfait de son état, dans une « joie cruelle » qui lui montre son impuissance. Cet oxymore montre tout l'absurde de sa condition : souffrir contre un ennui engluant, et pourtant être incapable de s'en sortir et heureuse de se voir privée de liberté. Voilà la contradiction de l'être, qui fait qu'elle ne peut évoluer et est donc condamnée à l'échec. Les réactions décrites par la dernière phrase sont claires : « découragement », « mélancolie », « inquiétude » et « faux espoirs » ne laissent présager aucun bonheur pour Adrienne. Elle est prise au piège autant par son

²⁸²¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 329-330.

amour que par son père et toutes les personnes qui la fréquentent. En témoigne l'image récurrente de la bête prise au piège²⁸²² : « Adrienne ne bougea pas. Elle n'osait dire un mot ni faire un mouvement, comme ces animaux pris au piège qui demeurent immobiles un instant avant de se débattre jusqu'à la mort »²⁸²³. Le personnage est paralysé devant son prédateur, ne parvenant à s'en détacher alors qu'il est conscient qu'il ne peut que lui nuire. Mais, comme elle en a le sentiment, « elle eut brusquement le soupçon qu'elle n'agissait pas toujours exactement comme elle le voulait »²⁸²⁴. C'est bien une force physique et mentale qui manque à l'être ennuyé. En est un exemple ce passage où Adrienne est au restaurant : « Il faisait froid dans cette salle à manger, mais Adrienne était trop lasse pour songer à s'en plaindre, à s'en aller »²⁸²⁵. Tout geste coûte à l'ennuyé, à tel point qu'il agit contre son envie, comme pour se nuire. Face à la médiocrité de l'hôtel restaurant, Adrienne est prise d'un violent dégoût, mais pourtant la voilà suivant docilement la patronne. « Elle eut de nouveau envie de s'enfuir, de redescendre doucement et de regagner la route. Comme elle courrait ! Mais la force lui manquait »²⁸²⁶. Le rythme de la narration mime le mouvement intérieur d'Adrienne. La première phrase symbolise le cheminement de ses pensées, accélérées par l'exclamation de la deuxième phrase, tandis que la troisième phrase, courte et expéditive décrit ce qu'il en est vraiment, l'aboulie d'Adrienne. Une autre notation en ce sens advient lors du premier soir dans cet hôtel :

L'idée lui vint de se rhabiller, de refaire sa valise et de partir. Elle dirait au bureau que le lit était sale, mais le courage lui manqua. Une insurmontable envie de dormir lui faisait hocher la tête et, chaque fois que sa tête tombait sur sa poitrine, il lui semblait que tout son corps suivait ce mouvement et tombait, mais elle se reprenait aussitôt et secouait alors sa chevelure d'un air effaré²⁸²⁷.

Encore une fois, l'idée n'est suivie d'aucune exécution. Et la volonté et le courage d'assumer ses choix manquent à Adrienne, qui est prise d'une irrésistible fatigue, symptôme d'un ennui annihilant. C'est bien dans le vide qu'Adrienne tombe, vide qui est l'image probante de son ennui. Réaction face à la vacuité de l'existence, le sommeil est un

²⁸²² Plus loin, lors de sa confession au docteur, le narrateur note : « L'horrible sensation qu'elle était comme une bête prise au piège et qu'elle pouvait s'enfuir la saisit à nouveau ; des gouttes de sueur perlèrent sous ses cheveux et coulèrent lentement sur sa peau. » (*Ibid.*, p. 490). Face à sa douleur mise à nue, le personnage ressent comme une agression ce « viol » de son intimité, de ce parricide qu'elle a refoulé et qu'elle est obligée de reconnaître.

²⁸²³ *Ibid.*, p. 401.

²⁸²⁴ *Ibid.*, p. 485.

²⁸²⁵ *Ibid.*, p. 428.

²⁸²⁶ *Ibid.*

²⁸²⁷ *Ibid.*, p. 449.

abîme dans lequel sombre le personnage à chaque preuve de l'inanité de tout. Le confirme Gérard Peylet : « Mais dans l'ennui, ce vide est une sorte d'atonie, d'état qui s'étale, sans relief. L'ennui, c'est la résignation au vide, à la monotonie, c'est l'impuissance à ouvrir une faille, une brèche dans cet état monocorde »²⁸²⁸. Pour Adrienne, comme tous les autres personnages ennuyés de notre corpus²⁸²⁹, la vie n'est qu'un ensemble de désillusions qui ne vaut plus la moindre action. De là sa faiblesse léthargique, son impuissance et sa frustration. L'erreur semble immanente à l'« ennuyé » en cela qu'elle découle de son être et non plus de ses actions. Tout lui dévoile sa propre inanité et l'immuabilité angoissante de son existence. Telle est la raison pour laquelle l'être ennuyé souffre d'une difficile mise en œuvre de ses désirs, la lassitude morale rejaillissant sur le moindre de ses gestes et lui enlevant toute envie d'agir. Il est résigné parce qu'il sait qu'il ne peut rien changer. Une telle prise de conscience advient après la visite chez la mercière. Se complaisant dans son malheur, consciente qu'elle ne peut aller plus loin dans celui-ci, Adrienne se laisse aller et plonge dans une tristesse qui, pense-t-elle paradoxalement, annihilera ses maux. « Elle ne se débattait pas, elle laissait le souvenir des espoirs d'autrefois revenir en elle et la déchirer »²⁸³⁰. Pourtant, comme tous les personnages ennuyés, Adrienne a en elle deux mouvements, l'action et l'inaction s'alternent chez elle, mais l'action lui prouve encore une fois son erreur et accroît son aboulie. De fait, si elle agit, c'est pour se détourner de soi, dans une quête d'un accomplissement personnel qui est et mal entrepris, et entrepris pour les mauvaises raisons. L'illustre cet extrait où soudain Adrienne décide de monter à la chambre de Germaine, alors qu'elle se l'était interdit.

Cela lui serait, en quelque sorte, une preuve de sa force que d'aller se mettre à cette fenêtre et de regarder ; cela lui montrerait qu'elle n'avait plus peur, qu'elle était résignée, qu'il n'y avait plus en elle cette incertitude faite d'un douloureux espoir et d'une douloureuse appréhension. [...] elle ne voulait pas tout de suite regarder la fenêtre, elle se la réservait comme un plaisir et une épreuve, elle s'efforçait de ne pas la voir²⁸³¹.

²⁸²⁸ Gérard Peylet (éd.), *L'ennui*, cité, p. 11.

²⁸²⁹ Hedwige par exemple en arrive aux mêmes conclusions qu'Adrienne : « Elle venait de voir le jeune homme : il n'y avait pas trente minutes, il était passé devant elle et si près qu'il eût suffi qu'elle dit son nom pour qu'il tournât la tête. Et pourquoi ne l'avait-elle pas fait ? Parce qu'elle ne le pouvait pas. Cette chose si simple était défendue » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 343). La voilà incapable d'agir, comme paralysée par l'idée qu'une nouvelle histoire pourrait l'attendre. Elle aussi a le comportement d'une petite fille, encore soumise au père ou à tout ce qui s'en approche, impuissante à transformer son existence et à s'émanciper. Pourtant, ces personnages ont conscience que leur vie est ratée, à l'instar de Fabien : « Presque tout ratait dans sa vie. Il le voyait, il en était sûr » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 864). Cette prise de conscience suffit rarement à les sortir de leur léthargie, d'où l'échec qui caractérise leurs rares actes.

²⁸³⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 422.

²⁸³¹ *Ibid.*, pp. 422-423.

Le vocabulaire antithétique prouve la démarche erronée du personnage : « force », « résignée » et « plaisir », « épreuve » donnent l'idée de la confusion qui prend le personnage. Incapable de conserver une ligne de conduite fixée – l'illustre son attitude avec Mme Legras ou avec la chambre de Germaine – Adrienne semble témoigner ici d'une difficile connaissance de soi-même. En effet, elle a besoin de se prouver sa force, alors qu'en agissant et en allant justement à la fenêtre, elle démontre sa faiblesse parce qu'elle cède à la tentation. L'enfant qu'elle voit chez Maurecourt la met face à son erreur et à la vacuité dont sont pris ses gestes. Un autre exemple du manque de volonté de l'adolescente ennuyée se note dans son comportement avec Maurecourt. Elle est dans le rêve, maintenant l'illusion d'un possible, ce qui ne peut qu'accroître sa frustration. Aussi imagine-t-elle aller lui parler en prétextant lui parler d'une amie qui ne serait qu'elle, et, le projet formé, une soudaine lassitude s'empare d'elle²⁸³² : « Dans un quart d'heure, elle pouvait être en tête à tête avec Maurecourt [...]. Cette pensée lui donna le vertige, mais par un mouvement de lâcheté elle recula cette visite. Il était trop tard aujourd'hui. Demain elle irait sûrement »²⁸³³. Les deux dernières phrases, lapidaires dans leur formulation, semblent sceller le sort d'Adrienne. En effet, il est toujours soit trop tard, soit trop tôt selon l'adolescente ennuyée pour agir, et cette incertitude concernant l'acte ne fait que l'engluier dans sa monotonie. Par ailleurs, la jeune fille est doublement dans l'erreur : d'une part en ne laissant pas s'exprimer sa propre subjectivité, et d'autre part en reculant ainsi face à la perspective de la réalisation de son désir. D'ailleurs, la dernière phrase met l'accent sur les deux mouvements qui coexistent chez l'être ennuyé, action et inaction : l'alternance futur et conditionnel marque l'incertitude et le découragement qui la prend une fois le projet formé dans son esprit. Mais justement, son inaction accentue la peur d'agir, et dès lors, c'est un véritable cercle vicieux qui entraîne le personnage ennuyé dans son inaction. Comment dès lors ne pas se laisser aller à son aboulie, terrifié et sans espoir face à son impuissance ? L'ennui dépossède le personnage de tout son être, et tend ainsi à faire de lui une pâle copie de ce qu'il était. Plus rien ne semble désormais avoir de valeur à ses yeux, il se laisse vivre et dominer sans opposer la moindre résistance, étranger à ce qui l'entoure, « il est trop las, trop sceptique, trop découragé, pour se mêler aux joies ou

²⁸³² Plus tard, si elle a le courage de poser une lettre dans sa boîte aux lettres, il n'empêche qu'elle ne parvient pas à sonner et parler de visu au docteur : « sans doute elle n'oserait jamais sonner, de peur que par hasard ce ne fût le docteur lui-même qui lui ouvrît ; elle se contenterait simplement de glisser la lettre dans la boîte fixée à la porte. C'était déjà beaucoup, pensait-elle, de pouvoir faire cela. » (*Ibid.*, p. 464). Le lecteur voit bien la mauvaise foi de l'ennuyé, qui se complait dans l'idée qu'il a agit, alors même que son geste n'est rien et demande bien peu de volonté. Il ne peut s'acheminer que vers l'échec avec un tel comportement.

²⁸³³ *Ibid.*, p. 384.

aux tristesses des autres. [...] L'ennuyé est un obsédé du néant. Il a éprouvé l'écroulement de tout, la vanité de l'effort, l'inutilité des victoires même... »²⁸³⁴, analyse Émile Tardieu. L'« ennuyé » ne parvient plus à s'affirmer, las de constater en tout la preuve de son infériorité.

Pourtant, il serait erroné de dire que le personnage ennuyé n'agit pas et n'a pas parfois envie d'agir. Au contraire, certains ont de réels sursauts dans leur inaction. Jean n'épuise-t-il pas en effet de nombreux projets, abandonnés sitôt commencés ? M. Vasseur pourvoit à ses besoins en lui donnant un chèque, en l'accompagnant toujours d'un « il faudrait pourtant songer à l'avenir »²⁸³⁵. Puis, il cesse de lui parler de l'avenir, l'ayant jugé. « Il savait que je ne ferais jamais rien ; avec le sûr coup d'œil de l'homme d'affaires, il avait reconnu dans mes attitudes, dans mon regard et dans mes propos, l'exquise sensibilité du raté »²⁸³⁶. On croirait lire là la description du raté, telle que dressée par Émile Tardieu :

Le raté a *quelque chose* dans le cerveau ; quoi, au juste ? Il s'est juré de faire un chef d'œuvre ; la chimère d'aujourd'hui sera la réalité de demain. Il se met au travail avec une fougue cravachée, car le rêve est beau ; il tend ses forces, les enfle dans un *nisus* douloureux. Mais, par définition, il n'a pas assez d'étoffe en lui, de sensations puisées aux sources, de vitalité fécondante pour revêtir de matière plastique ses spectres cérébraux. Son impuissance le jette par terre...²⁸³⁷

Si l'effort n'est pas absent, en effet, il n'empêche que l'être ennuyé ne parvienne pas à mener à bien ses projets, découragé en pleine réalisation par la vanité de toute action. Comme l'écrit Jean Sémolué, « il s'agit toujours d'êtres qui ne peuvent pas s'accomplir,

²⁸³⁴ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 270. Telle est la raison pour laquelle l'ennuyé se replie sur soi, à l'instar de Brochard, découragé par une autre preuve de son infériorité : « Enfin il s'assit à une table au milieu de la pièce et se laissa tomber en avant, les mains plaquées aux oreilles. Pendant un long moment, il resta dans cette position qui l'isolait du monde » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 330). Le repli sur soi est une façon de se protéger et de se rassurer face à l'effroi d'être au monde. Plus loin, Brochard est pris d'une agitation, entre peur et rage de s'être vu humilié, et d'avoir le rôle de la proie (alors qu'il est un prédateur avec les fillettes). Regrettant de s'être abaissé à aider Gustave à mettre son pardessus : « Et pourquoi avait-il fait cela ? Pourquoi ? Il l'avait fait parce qu'il était lui-même, et dans des circonstances analogues il le referait encore et encore, et il le savait... » (*Ibid.*, p. 343). Le regret d'être soi, seulement soi-même étreint l'ennuyé, capable alors d'agir non par nécessité, mais pour prouver et se prouver sa force, ce qui n'est bien sûr qu'une illusion : « Ce qui l'épouvantait, c'était qu'il se sentait parfaitement capable de tuer et non seulement capable, mais poussé à le faire pour se grandir à ses propres yeux, devenir quelqu'un de remarquable et punir M. Gustave, et caché sous la masse de plumes qui étouffait sa voix, il pleura de nouveau, avec douceur, comme un enfant malade » (*Ibid.*, p. 344). C'est bien une chimère, en effet, et le passage est probant, introduisant un fossé entre l'image virile dont rêve le personnage, et son infériorité ridicule.

²⁸³⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 318.

²⁸³⁶ *Ibid.*

²⁸³⁷ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 42.

destin d'autant plus écrasant qu'il est uniquement négatif »²⁸³⁸. Aussi, la vision du projet à accomplir est donc un éperon, lui donnant une bien brève vitalité. Tel est le cas aussi d'Adrienne, dans un sursaut qui détermine son départ à Dreux ou à Montfort, ou bien d'Hedwige.

Prendre une décision, quelle qu'elle fût, rendait son courage à Hedwige. Elle connaissait alors des moments d'exaltation extraordinaires et son cœur s'allégeait comme par l'effet d'un miracle. [...] L'important était d'agir. « Agir », répétait-elle tout haut dans le silence de sa chambre, en se regardant au miroir avec un visage durci par la sévérité. Elle se considéra un moment et dit d'une voix plus forte : « Il faut agir ou mourir. »

Ces mots avaient une résonance singulière, à cette heure où tout le monde dormait, et elle les redit avec un plaisir plus profond que la première fois. Alors que les autres reposaient dans leurs lits, elle était debout, les cheveux dans le dos, et elle disait à cette femme dans la glace qu'il fallait agir ou mourir, elle le disait à la nuit, au silence, à la solitude, et elle ne put s'empêcher de se trouver belle à cette minute où les mots lourds de sens écartaient ses lèvres pour passer²⁸³⁹.

Si Hedwige clame son désir d'agir, il y a néanmoins dans ce passage un certain dédoublement du personnage qui laisse à penser que la jeune fille n'agira pas réellement. En effet, dans un premier temps, elle a l'impression de vivre un moment particulier, rendu plus palpable par cette volonté qui la sort de son assoupissement. Dans un deuxième temps, le reflet que délivre le miroir paraît dessiner une jeune fille devenue certes plus sûre d'elle – l'indique la sévérité qu'en temps normal Hedwige est bien incapable de prendre – et libre – le dénotent les cheveux détachés et sa complaisance à clamer ce besoin exacerbé d'agir, quitte à mourir, ce qui semble en dissonance avec elle. Le pronom démonstratif « cette » souligne la distance que prend Hedwige face à ce reflet tout nouveau, tout comme la personnalisation des mots qui prennent possession de son corps. Enfin, le fait que cette scène se passe dans la solitude, en pleine nuit, alors que tout le monde dort et qu'Hedwige prononce des mots peu en accord avec elle-même signale bien l'impossible réalisation du personnage. Lorsqu'elle agit, tout comme Adrienne, elle fait passer la réflexion après l'action, craignant de changer d'avis et donc de ne pas agir. Tel est le cas à son envoi de la lettre à Jean.

²⁸³⁸ Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, cité, pp. 174-175. Par exemple, Emily prouve par ses actions que le sort est irrémédiable : elle ressemble à son père, dont elle a la faiblesse physique ou encore elle reproduit le schéma marital de sa mère et de son père en épousant un homme qui lui ravira la demeure – tout ce qu'elle craint et ce à quoi elle s'est opposée – et qui est bien le seul à survivre au drame. C'est bien comme si, pour citer Jean Sémolué, ces personnages, « par un processus d'autopunition préalable, prenaient une direction de toute évidence bouchée, sans issue : ils quêtent la délivrance en s'engageant dans une impasse ! » (*Ibid.*, p. 101).

²⁸³⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 378.

... sans attendre une minute, elle quitta la maison et se hâta vers un bureau de poste, redoutant de changer d'avis, comme cela lui arrivait, et de se raviser au dernier moment. Plus tard, elle aurait le loisir de se demander si elle avait bien fait ou mal fait, mais il fallait agir d'abord et réfléchir ensuite. Elle savait trop bien, en effet, que réfléchir, c'était garder la lettre et se taire, alors qu'elle voulait appeler au secours²⁸⁴⁰.

Désirant briser l'insupportable immobilité de son existence, la jeune fille ennuyée fait donc primer action sur réflexion, quitte à agir en dépit de tout, et ainsi à se précipiter dans l'erreur. Car si le personnage agit, c'est plus pour sortir de son inaction que pour voir se réaliser ses désirs. Le prouve cette satisfaction du personnage après son geste, heureux de laisser derrière lui une mauvaise conscience due à son inaction. « Attendre était au-delà de ses forces, attendre, ce n'était pas vivre, c'était mourir »²⁸⁴¹, pense-t-elle. Agir, c'est aussi se dresser contre un temps destructeur et enlisant, qui entraîne avec lui le personnage dans son œuvre. Et c'est bien une petite mort que connaissent nombre de nos personnages ennuyés. Combien sont en effet saisis dans une aboulie écrasante dès le début du roman ? Gertrude, par exemple, est dépeinte dans son inertie : « Elle ne se décidait pas à rentrer chez elle. C'était pourtant ce qu'elle pouvait faire de plus raisonnable et quelque chose le lui disait. Debout près de la grille du jardin public, elle se tenait immobile... »²⁸⁴². Statufiée par l'assurance du goujat, qui lui, agit, Gertrude semble paralysée par ses pensées. De fait, dès que le personnage rencontre une résistance chez autrui ou vit une scène qu'il n'a pas l'habitude de vivre, il est subitement sans volonté et sans force. Devant Lina, Gertrude ne peut agir et imposer son point de vue : « Gertrude n'osa pas lui dire que la place de la petite n'était pas à la cuisine, mais elle capitulait dix fois par jour devant cette femme et se contenta de battre des paupières d'un air distingué »²⁸⁴³. De même devant le mutisme de Louise : « Elle se contenta de soupirer. « Que faire ? pensa-t-elle. Que dire maintenant ? » [...] Elle recula vers la porte, suivie par le regard impitoyable de la fillette »²⁸⁴⁴. C'est bien un mouvement de recul qui caractérise tous les êtres greeniens, incapables d'affirmer leur subjectivité parce qu'ils ressentent leur impuissance et l'ont sans cesse reflétée en autrui. Aussi, comme l'affirme Norbert Jonard, « l'homme, impuissant à agir, est rejeté dans l'ennui »²⁸⁴⁵.

Dès lors, face à leur impuissance, il n'est pas étonnant que les personnages ennuyés se laissent aller à l'inaction, et en retirent la sensation qu'ils sont condamnés à

²⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 371.

²⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 372.

²⁸⁴² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 287.

²⁸⁴³ *Ibid.*, p. 294.

²⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 329.

²⁸⁴⁵ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 86.

l'échec. Emily, au début de l'œuvre, expérimente cette sensation commune à tous, entre besoin d'agir mais aussi de se conformer aux désirs d'autrui. « Maintenant, elle se sentait en présence d'une réalité froide et sévère qui la privait de toute illusion : il fallait qu'elle acceptât le joug maternel jusqu'à ce qu'il plût au Ciel de l'en délivrer ! »²⁸⁴⁶. La prise de conscience de son impuissance est violente et semble dénier le personnage de toute velléité de résistance. Au contraire, elle sombre dans cet « à quoi bon ? », leitmotiv des « ennuyés », qui exprime une capitulation face à l'existence. « « À quoi bon vivre ? pensait-elle, si jamais je ne dois être heureuse, si tous les jours doivent m'apporter de nouveaux ennuis ? » Et elle se jugea ridicule d'avoir eu de l'espoir et fait des projets »²⁸⁴⁷. Le découragement caractérise les personnages ennuyés, signe de la faiblesse de leur volonté. Il apparaît toujours latent une impression de vide, qui accentue la lassitude et le sentiment d'inutilité qui les prend. Impuissant, l'être ennuyé se découvre inapte à la vie, dépourvu de toute force pour lutter contre la sensation poignante de sa vacuité. Tel est le sens d'une réflexion d'Emily : « toute énergie morale lui faisait défaut en ce moment ; elle était résignée à tout, elle eût été vingt fois plus loin qu'on ne le lui demandait s'il l'avait fallu, sans songer à protester... »²⁸⁴⁸. L'ennui paraît dépersonnaliser le personnage, elle qui était assimilée au début du roman « à un animal méfiant et colère »²⁸⁴⁹. Désormais, seule la résignation la caractérise, amenant avec elle son lot de frustrations. De même pour Adrienne, qui perd peu à peu toute subjectivité en n'étant plus qu'un objet dans les mains de ses proches. Jouant tous les soirs au jeu de cartes, Adrienne se conforme sans réagir à la nouvelle habitude, pensant trouver dans l'uniformité une certaine tranquillité. « On eût dit que cette fille, aux traits volontaires pourtant, avait pris le parti de se conformer en tout à la règle de la maison pour échapper à l'ennui d'une part et de l'autre à une contrainte brutale qui lui faisait peur »²⁸⁵⁰. Où est donc passée la jeune fille au « regard dominateur »²⁸⁵¹, à un visage trahissant une « fermeté d'âme »²⁸⁵² ? Les échecs successifs la plongent encore plus dans son ennui qui contribue à une véritable dépersonnalisation, dont la folie signe l'acmé. L'échec est alors immanent aux personnages ennuyés, parce

²⁸⁴⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 117.

²⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 118. Pourtant, au départ, « le protagoniste mène donc une quête », analyse Édith Perry (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 283). C'est sa souffrance initiale qui détermine ses actes, mais au fur et à mesure des échecs qu'il essuie, il perd l'illusion qu'il peut faire évoluer sa situation.

²⁸⁴⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 117.

²⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁸⁵⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 335-336.

²⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 287.

²⁸⁵² *Ibid.*

qu'ils ne font que se remettre dans les mains de leurs proches. Adrienne continue ainsi à fréquenter sa voisine après le parricide, malgré ses réflexions malsaines ou l'obscur sensation que son amitié est trouble. Les notations en ce sens ne manquent pas, et pourtant, la jeune fille se précipite dans cette amitié sans réfléchir. « Ce babil de Mme Legras ne lui plaisait pas. Elle croyait deviner dans certaines de ses phrases une intention perfide qui lui donnait à réfléchir, et pourtant, elle ne se défendait pas de prêter l'oreille aux propos sans suite que débitait cette femme »²⁸⁵³. Nous avons vu les raisons d'un tel aveuglement et d'une telle dépendance, et c'est bien cette dépendance qui précipite la jeune fille à sa perte. Que ce soit avec elle ou avec autrui, elle n'a jamais « le pouvoir de se libérer de cette odieuse compagnie »²⁸⁵⁴, parce que la force et la volonté lui manquent. Soumise, la jeune fille semble avoir besoin de cette relation, grisée par le risque qu'elle implique, et heureuse d'enfin ressentir autre chose que le poids des journées qui l'enlissent dans une quotidienneté que le parricide n'a pas anéanti. De fait, il n'est pas difficile de relever les notations d'émotions de la jeune fille, tant elles sont récurrentes : « elle écoutait ces réflexions banales mêlées d'hypothèses qui la faisaient frémir »²⁸⁵⁵, « l'impression d'un coup qu'on lui aurait porté »²⁸⁵⁶, « dissimuler ces émotions »²⁸⁵⁷ indiquent tous l'émotion d'une jeune fille longtemps anesthésiée par son ennui. L'échec du personnage est d'autant plus fort que tous ses actes sont motivés par le besoin désespéré de mettre un terme – coûte que coûte – à son ennui. Aussi, maîtresse de Mont-Cinère, Emily se rend compte que sa vie est tout autant exécration, voire plus, son stratagème l'obligeant à partager la villa avec Frank : « Emily qui vivait, au contraire, à peu près comme elle l'avait souhaité depuis son enfance, devenait de jour en jour plus nerveuse et plus maussade. [...] Le temps lui pesait horriblement depuis qu'elle se savait maîtresse à Mont-Cinère »²⁸⁵⁸. La dernière phrase prouve bien l'échec de la jeune fille, qui d'une part ne possède pas totalement la demeure, et d'autre part n'est pas parvenue à anéantir son ennui. Au contraire, elle l'a exacerbé en se créant de nouvelles obligations et en s'acheminant vers son plus vif désir sans parvenir à le toucher du doigt. De même lorsqu'Adrienne revient de son voyage à Dreux et à Montfort :

²⁸⁵³ *Ibid.*, p. 402.

²⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 403.

²⁸⁵⁵ *Ibid.*

²⁸⁵⁶ *Ibid.*

²⁸⁵⁷ *Ibid.*

²⁸⁵⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 258-259.

Elle avait déballé sa valise, enfermé dans son armoire tous ses effets de voyage, et sa vie avait repris, cette vie de solitude qu'elle s'était faite et à laquelle, semblait-il, elle ne pouvait rien changer. Qu'avait-elle gagné à se déplacer ? N'avait-elle pas été obligée de revenir ? Si encore elle était revenue dans un état d'esprit plus calme, avec un cœur plus fort ! Mais, au contraire, elle n'avait fait que se meurtrir, que s'abîmer dans une mélancolie plus profonde.

« Je ne peux plus vivre ainsi », dit-elle à plusieurs reprises en frappant son genou de son poing fermé ; mais ces paroles au lieu de l'inciter à agir ne lui paraissaient que la constatation d'un fait irrémédiable. Pourtant l'ennui et le dégoût des pensées qui l'obsédaient sans cesse lui firent chercher une distraction ou, tout au moins, quelque chose qui occupât ses mains²⁸⁵⁹.

Le passage est représentatif du découragement de bien des personnages ennuyés, qui ont ainsi la conscience écrasante de l'échec de tout acte. Adrienne prend conscience de l'immutabilité de son existence malgré ses efforts pour contrer son enlèvement. Si elle sait qu'elle a sa part de responsabilité dans cet état, il n'en reste pas moins qu'elle a ici la révélation que même elle ne peut rien y changer. Les questions rhétoriques qu'elle pose sont l'indice de la vacuité de tout geste pour l'adolescente ennuyée, condamnée en quelque sorte au vide. Le remède est donc pire que le mal, bouchant l'horizon d'Adrienne, anéantissant ses projets et ses rêves et l'incitant donc à l'inaction. En effet, si sa phrase indique une volonté d'agir contre l'ennui, son corps indique bel et bien une inertie et un découragement inéluctables. Hedwige aussi connaît un tel désespoir :

Quelque chose se brisait en elle et, pour la première fois de sa vie, elle envisageait le lendemain avec une espèce d'horreur. « Que font les autres quand ils souffrent ? se demanda-t-elle. Où trouvent-ils la force d'aller d'une heure à l'autre jusqu'à ce que la vie prenne fin ? »²⁸⁶⁰

Face à la vacuité de son existence, l'être découvre sa propre inanité, dans une épouvante qui dit son accablement. Son désespoir est l'image de celui de tous les personnages ennuyés : comment supporter en effet la souffrance lorsque « tout devenir est une souffrance »²⁸⁶¹, lorsque le moi ressent avec acuité sa temporalité et découvre qu'elle ne va pas sans douleur ? De fait, les romans de Julien Green sont en ce sens représentatifs de « la souffrance, du malheur comme noyau essentiel de l'existence humaine. Les personnages de Green se fourvoient obstinément dans la souffrance, et plus ils essaient de

²⁸⁵⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 453.

²⁸⁶⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 234.

²⁸⁶¹ Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Tel », 501 pages, p. 114. Kierkegaard a lui aussi théorisé l'ennui. Pour lui, la souffrance peut être un bien si elle permet de tenir la conscience éveillée. Par contre, la souffrance qui se teinte d'ennui, c'est-à-dire une souffrance indolente, est en cela un mal parce qu'il est un état de mort de la conscience. À ce sujet, lire l'étude d'Alain Bellaïche-Zacharie, *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2013, 122 pages.

lui échapper, plus le malheur a de force pour les engloutir »²⁸⁶², analyse Wolfgang Matz. Mais il faut également noter la complaisance de ces personnages dans leur malheur, Adrienne, Emily ou Gertrude semblent parfois heureuses de souffrir, comme nous l'avons relevé plus haut. Semblant regretter la vanité de leur existence, ces personnages s'y enfoncent néanmoins, heureux de constater que là est toute leur existence et qu'ils peuvent s'abandonner à leur inertie naturelle car ils ne peuvent rien changer au cours de leur existence. Leur manque de volonté et leur fatalisme ne sont également pas étrangers à l'échec qui leur est attaché. Ils « agissent passivement »²⁸⁶³, parce qu'ils ont compris que rien ne peut les dévier de la voie toute tracée pour eux. Ils ont tous conscience que « toute forme de volontarisme est inutile et que mieux vaut attendre, le regard tourné vers le ciel l'accomplissement des événements »²⁸⁶⁴, analyse Édith Perry. Leur attitude passive accentue pourtant l'impression qu'ils ne peuvent rien faire face à leur vie, et c'est bien là l'erreur qu'ils font. Comme l'écrit Michel Dyé à propos d'Adrienne, « elle a l'impression d'être agie plus que d'agir et paraît étrangère à sa propre vie à laquelle elle participe physiquement et non pas mentalement »²⁸⁶⁵. L'impression de pesanteur, d'immobilité qui se dégage de l'atmosphère confinée du drame, ne fait que dépeindre l'ennui des personnages et leur engluement dans le déterminisme qui les caractérise. Peut-être leur attitude n'est-elle pas dénuée de mauvaise foi, parce qu'ils ont tendance à reporter la responsabilité de leurs actes et ainsi que leurs malheurs à ce fameux destin. Jean-Claude Joye affirme ainsi : « la complexion même de leur être [...] les incline à reporter sur un Destin, plus ou moins vaguement personnifié, parfois assimilé à Dieu, la responsabilité des malheurs qui les frappent et des événements qui les atteignent »²⁸⁶⁶. Leur destin, en réalité, eux seuls en sont responsables, parce qu'ils se cachent derrière l'implacabilité de celui-ci pour excuser leur indolence. Leur perception du destin, sans doute, les amène à invoquer le destin pour se dédouaner de l'immobilité dont semble condamnée leur existence. Il s'agit donc avant tout d'un sentiment du destin, plus qu'un destin à proprement parler. Aussi Adrienne se persuade-t-elle de l'existence d'un moment propice à l'action, ou Emily se demande avec angoisse si ce qui lui arrive est un pressentiment qui annonce un malheur. Peu ou pas de révolte, donc, selon Jean-Claude Joye, parce que celle-ci est à l'image du peu de volonté du personnage : se brisant à mi-course, ce n'est

²⁸⁶² Wolfgang Matz, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, cité, p. 31.

²⁸⁶³ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 37.

²⁸⁶⁴ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 479.

²⁸⁶⁵ Michel Dyé, « La peinture de la misère humaine dans *Adrienne Mesurat* », *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, in Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 25.

²⁸⁶⁶ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 138.

pas elle qui provoque sa volonté d'agir, mais un désir désespéré de fuir hors des frontières érigées autour de lui, hors du cercle que l'ennui a dessiné autour de lui.

De plus, la culpabilité étreint l'être ennuyé, conscient que son ennui ne provient que de lui-même. En effet, à toujours désirer plus, il ne ressent qu'une insatisfaction frustrée – qu'il assouvisse son désir ou pas – et fait ainsi de l'instant un vide, espérant sans cesse en un futur qui le récompense de son attente. Découvrant toutefois que rien ne peut plus le satisfaire, il promène un regard blasé sur le monde, ce même monde qui satisfait pourtant ses proches. « On se lasse de tout, du sommeil, de l'amour, des douces mélodies, et des danses parfaites dont on souhaite, pourtant, satisfaire le désir »²⁸⁶⁷, regrette ainsi l'« ennuyé ». Désormais privé d'appétit vital, il est spectateur d'une vie qui s'étirole, décolorée, sans saveur. Plus rien ne le lie au monde, à autrui, sous l'effet d'une conscience exacerbée de la vacuité et de la vanité de toute chose. Comment alors ne pas souffrir d'une culpabilité profonde, tout tenté qu'il est de ne plus agir face à de cuisants échecs, et de s'installer dans une habitude qui n'a pour seul but que l'attente patiente et tranquille de la fin de toute souffrance ? Aussi Hedwige a-t-elle cette culpabilité ancrée en elle : « Devant sa cousine, elle se sentait toujours affreuse et, même lorsqu'elle ne disait rien, coupable de quelque faute capitale contre l'intelligence ou le goût »²⁸⁶⁸ et le lecteur découvre cette même culpabilité chez Jean, devant lui aussi une représentation de la morale : « J'étais troublé avant que mon père ouvrît la bouche et me comportai déjà en coupable, bien qu'on ne m'eût encore accusé de rien »²⁸⁶⁹. Si Jean comprend néanmoins le caractère délictuel de son précepteur, il ne comprend pas réellement la cause de sa « criminalité », et peut-être peut-on voir aussi dans sa culpabilité une culpabilité d'une toute autre nature que celle sexuelle. En effet, ignorant que son amour homosexuel « était coupable »²⁸⁷⁰, Jean ressent néanmoins un sentiment diffus de culpabilité, qui, « même s'il aggrave l'impuissance foncière du héros moderne, est peut-être le seul qui donne encore une densité humaine »²⁸⁷¹, analyse Marie-Françoise Canérot. Ces personnages ont une conscience accrue que leur place n'est pas sur cette Terre, d'où d'une part leur culpabilité

²⁸⁶⁷ Ou, selon les traductions, « Il n'est rien dont on ne se lasse, de sommeil, d'amour, de doux chants, de danse impeccable. De tout cela pourtant qui ne souhaite se gaver beaucoup plus que de combats ? » (Homère, *Iliade*, Chants XIII – XVIII (Chant XIII), Paris, Les Belles Lettres, 2002, 191 pages, p. 28).

²⁸⁶⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 236.

²⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 288.

²⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 293.

²⁸⁷¹ Marie-Françoise Canérot, « Le roman de Julien Green : un roman du XXe siècle ? », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, cité, p. 16. Lire également l'analyse de Michael O'Dwyer sur le thème du péché, de la faute et de la culpabilité in Michael O'Dwyer, Michèle Raclot, *Le Journal de Julien Green : Miroir d'une âme, miroir d'un siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, 290 pages, pp. 137-179.

et d'autre part l'impuissance qui en découle. Comme Joseph K., le personnage de *Le Procès* de Kafka, ils se sentent tous – à un moment donné – coupables²⁸⁷², sans même savoir de quoi il en retourne.

Ainsi, ces personnages peu héroïques sont bien l'image d'une dépersonnalisation de soi provoquée par l'ennui. Marie-Françoise Canérot confirme : « Quand on songe au néant intérieur d'Emily, de Philippe ou de Gertrude, à l'impuissance physique et morale de Manuel, de Jean et de tous ceux dont Fabien endosse la personnalité, on peut affirmer que Green contribue à la déshumanisation du personnage romanesque propre au XX^e siècle »²⁸⁷³. Leur sentiment d'infériorité est donc devenu une réelle infériorité, anéantissant toute force vitale. En plus d'échouer, les personnages s'échouent dans leur quotidienneté. Faibles, impuissants, indolents, angoissés, résignés, ils ne parviennent à agir, incarnant une véritable gangrène de l'identité sous l'impulsion de leur ennui.

b) Des personnalités gangrénées :

Signe en même temps que symbole d'un personnage en pleine dissolution, la maladie est figure récurrente dans l'œuvre greenienne. En effet, dès sa première nouvelle, *L'Apprenti psychiatre*, Julien Green représente la maladie²⁸⁷⁴ et en fait l'image du

²⁸⁷² Peut-on dire alors que la culpabilité précède la faute, voire l'entraîne, comme l'affirme Freud ? « Ce fut une surprise de constater que lorsqu'il a atteint un certain degré d'intensité, ce sentiment de culpabilité inconscient pouvait faire d'un homme un criminel. La chose est pourtant certaine. On trouve chez beaucoup de criminels jeunes, un puissant sentiment de culpabilité, antérieur et non consécutif au crime ; un sentiment qui a été le mobile du crime, comme si ce sujet avait trouvé un soulagement à rattacher ce sentiment inconscient à quelque chose de réel et d'actuel » (Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 320 pages, p. 226). Une telle interprétation est en effet tentante, donnant l'image d'un héros aux prises avec une fatalité écrasante, mais rien ne permet d'aller dans ce sens. Quoiqu'il en soit, retenons l'analyse d'Édith Perry, qui voit dans leur volonté d'échec « une recherche inconsciente de la punition » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 409). Les êtres greeniens, face à la conscience angoissée de leur inadaptation au monde semblent en effet appeler et attendre la punition. Ils mènent des conduites qui les trahissent jusqu'au final repli sur soi, qui, en les condamnant à cette odieuse solitude, témoignent qu'ils « deviennent ainsi leur propre bourreau, leur propre geôlier, leur véritable oppresseur » (*Ibid.*, p. 412).

²⁸⁷³ Marie-Françoise Canérot, « Le roman de Julien Green : un roman du XX^e siècle ? », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, cité, p. 16.

²⁸⁷⁴ Il transpose ainsi une obsession contractée et héritée de sa mère. Pour cette puritaine, le corps – même s'il est « la forteresse visible de l'âme et principalement le temple du Saint-Esprit » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 702) – est aussi le lieu du péché. Ayant en horreur ce corps sur lequel elle projette son horreur du sexe, Mme Green provoque chez son fils la même répulsion et la même angoisse face à tout ce qui peut rendre impur et affecter le corps. Il faut voir aussi le résultat de la mort de son frère, provoquée par la syphilis, qui a accentué son horreur pour le sexe. Michèle Raclot écrit à ce sujet qu'il « est vraisemblable que leur exagération provenait d'un refus de la sexualité dont la maladie vénérienne lui paraissait comme une punition. D'où la conception très exigeante de la pureté physique et morale qu'elle inculqua à son fils, et qu'il assimila avant qu'elle ne prenne pour lui une authentique valeur morale » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 526). Équivalente au péché, la maladie « emblématise la perversion du sujet, perversion de la santé et de la morale », analyse Édith Perry (*Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 114). Selon

désespoir de l'être, angoissé devant la vacuité de son existence. Le corps devient alors une thématique à part entière et provoque des tensions internes ou externes²⁸⁷⁵. L'ennui provoque de réels symptômes physiques de la maladie, comme l'écrit Guy Sagnes à propos de Baudelaire : « il existe en effet à l'ennui de Baudelaire des causes physiques, viscérales, réelles et continues »²⁸⁷⁶. *Mont-Cinère* ne fait pas exception et présente des personnages malades, tout autant qu'aigris par leur vie. Paraissant « chétif »²⁸⁷⁷, le père d'Emily est bel et bien fragilisé par le monde extérieur : « Mais le climat presque tropical de ce pays finit par altérer sa santé »²⁸⁷⁸. Retiré, il n'en est pas moins malade, alors qu'il n'a que quarante-cinq ans : « on le voyait quelquefois comprimer sa poitrine de ses mains, puis sa figure, pâle et cireuse, s'empourprait ; alors il portait à sa bouche un grand mouchoir de soie blanche et toussait en se cachant le visage »²⁸⁷⁹. Le monde extérieur est ainsi vécu comme une agression pour le personnage, puisque son affection est due au climat, mais il semble aussi que le temps – si l'on joue sur la double signification du terme – contribue à la gangrène de l'être. De fait, nous avons mis en valeur dans la première partie de ce travail l'apparence triste, mélancolique et prématurément vieillie du personnage, comme si, en somme, l'ennui et la conscience d'un temps immobile et pourtant destructeur puisque rapprochant le personnage de la mort, accentuait sa maladie. Le sujet semble en effet apathique, seulement intéressé par les pierres et une lecture de livres scientifiques ou religieux : sa vie est des plus monotones, laissant à penser, dans cette routine, que le temps ne passe pas, est figé, et l'opprime. Voilà le symbole de sa

Annie Brudo, « la maladie est la manifestation tangible du profond dérangement physique et psychique causé par le désir, toujours connoté en termes de violence ou de folie » (Annie Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, cité, p. 111). Aussi, la maladie traduit l'angoisse de la déchéance physique tout autant que morale, liée à l'idée de culpabilité.

²⁸⁷⁵ Selon la terminologie de Francis Berthelot (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité). Le « malade » voit autour de lui deux catégories de personnages : les « auxiliaires », qui l'assistent pour vaincre son mal, et les « antagonistes » qui rejettent la maladie et le malade, soit par peur, soit pour des raisons évidentes – ces personnages souhaitant que le malade succombe à sa maladie. Le père Mesurat, par exemple, fait bien évidemment partie des antagonistes. Le cas d'Adrienne est moins facilement catégorisable. En effet, elle est tout autant une auxiliaire qu'une antagoniste : si elle aide Germaine, elle ne peut s'empêcher d'en souhaiter la disparition, par peur de la contagion, mais aussi pour servir ses intérêts. « Nombre de personnages, néanmoins, se situent à la frontière entre auxiliaire et antagoniste. C'est la zone du dilemme où, bien que liés au malade et compatissant avec ses souffrances, ils restent conscients des bénéfices qu'ils retirent de sa mort » (*Ibid.*, p. 126). La situation du malade est encore plus floue. Si Germaine souhaite combattre cette maladie qui l'empêche de prétendre à toute émancipation, le lecteur peut néanmoins noter une certaine complaisance à s'affirmer malade, et donc à requérir l'attention et les soins de ses proches. Tel est le cas de Mrs Fletcher notamment.

²⁸⁷⁶ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 144. Vomissements, migraines, douleurs au ventre ou insomnies et angoisses étaient le quotidien du poète, et contribuaient à l'affaiblir moralement.

²⁸⁷⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 76.

²⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 78.

toux : le personnage étouffe sous une existence qu'il n'a pas choisie et qui le condamne à sa mélancolie. Peut-être est-elle également l'image de son rejet de cette existence, réservant un silence buté à son épouse. Emily aussi est prise des mêmes symptômes : « quelquefois, un accès de toux l'interrompait au milieu d'une phrase et amenait sur ses traits une expression de souffrance »²⁸⁸⁰. Cette même symptomatologie semble indiquer d'une part un indubitable lien entre père et fille, et d'autre part le même rejet irrité de la réalité. Aussi, sa toux semble-t-elle inguérissable, tant les notations sont récurrentes. « Elle toussa ; les bras serrés contre son corps, elle contenait sa poitrine, comme pour arrêter cette toux qui la déchirait, puis, la crise passée, elle s'appuyait contre le mur, soufflant, exténuée, avec une petite sueur qui perlait à la racine de ses cheveux »²⁸⁸¹. Toute l'irritation de la jeune fille semble s'exprimer par cette toux : irritation due à la présence de sa mère, mais aussi irritation face à un quotidien immuable. De même, Mrs Elliot est elle aussi malade peu après son arrivée à Mont-Cinère :

Enfin, il sembla qu'une puissance invisible eût décidé de prêter main-forte à Mrs Fletcher. Un après-midi de février, sa mère fut prise de faiblesse alors qu'elle examinait au salon des fauteuils que le tapissier venait de rapporter. Elle s'appuya à une table et porta la main à son front ; son visage s'empourprait et une grimace de douleur relevait ses sourcils. [...] Au même instant elle voulut aller vers un fauteuil, mais ses jambes fléchissaient et elle tituba. Son regard semblait vide et incapable de se fixer. Elle leva les bras, essaya d'agripper un des rideaux qui drapaient la porte et, tout d'un coup, s'écroula aux pieds de sa petite-fille qui s'enfuit en hurlant²⁸⁸².

Présentée comme une aide du sort à la mère face aux dépenses de Mrs Elliot, la maladie attaque brusquement cette dernière, anéantissant sa force, et ainsi, sa volonté. La privant d'action – puisqu'elle est incapable de se tenir debout – la maladie l'atteint dans son être, le personnage étant caractérisé dès le début de l'œuvre par sa vitalité. D'ailleurs, comme le suggèrent ses yeux, vides, elle est vidée de toute énergie vitale. Tel est le symbole à donner à cette soudaine maladie, qui contraint le personnage à garder le lit, et donc à l'inaction caractéristique de l'ennui. Se complaisant dans son statut de malade, le personnage trouve son compte dans cette nouvelle situation, devenant ainsi l'objet de toutes les attentions de sa petite-fille. « Et voici qu'avec l'image littéraire de la maladie naît le désir que la vie soit une sorte de convalescence, sans nul besoin de marcher »²⁸⁸³. De même pour sa fille, trouvant « une satisfaction très grande dans la pensée qu'elle était

²⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 153.

²⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 233.

²⁸⁸² *Ibid.*, pp. 94-95.

²⁸⁸³ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 80.

de nouveau libre d'agir selon sa propre volonté »²⁸⁸⁴. Mais son inaction, qui aurait pu être un repos, ne fait qu'anéantir les dernières forces du personnage : « l'indolence de Mrs Elliot s'était transformée en une sorte de paralysie »²⁸⁸⁵. La voilà prise par la maladie, qui devient non plus un mal passager mais une définition de l'être : « elle était malade ; on ne concevait pas qu'il en fût, ni qu'il en eût jamais été autrement »²⁸⁸⁶. Dès lors, le personnage se gangrène peu à peu, s'adonnant à la maladie comme d'autres d'adonnent à un loisir. Le lecteur constate le même mouvement chez Emily, effrayée de tomber malade mais guettant chaque signe de la maladie. Après sa visite sous la pluie à Frank, Emily, « inquiète et découragée »²⁸⁸⁷, envahie par une mélancolie annihilante, se contemple au miroir : « elle ne put retenir un cri : son visage était blanc et de longues mèches collées sur son front lui donnaient un aspect sauvage ; ses prunelles agrandies semblaient plus noires et plus brillantes. Un frémissement la traversa et elle pensa avec terreur : « Je vais être malade » »²⁸⁸⁸. Pourtant, à en lire la description, le personnage semble bien plus animé par une étincelle de vie qu'en temps normal. « La crainte d'une maladie lui serrait le cœur »²⁸⁸⁹, ajoute le narrateur, et accroît le désespoir dans lequel elle s'enlise. Il faut toutefois voir dans ces manifestations de la maladie, un désir inconscient d'attaquer sa mère sur sa pingrerie : en lui prouvant que sa vie d'expédients la prive de chaleur et qu'elle tombe ainsi malade, Emily espère d'une part changer la situation, et d'autre part mettre à mal le pouvoir maternel. Surgissent alors des tensions internes et externes : le personnage, dont le corps jusqu'alors n'avait qu'une importance anecdotique, découvre l'importance de ce dernier et en fait le jouet inconscient d'un antagonisme avec son environnement familial. « Le corps devient en lui-même sujet de tensions »²⁸⁹⁰. Voilà pourquoi les symptômes d'une probable maladie sont si évidents face à Mrs Fletcher. Le lendemain de sa visite, Emily paraît au plus mal : « Elle ne pouvait remuer ses membres sans qu'une douleur aiguë lui arrachât des plaintes. Un tremblement continu l'agitait tout entière et faisait claquer ses dents ; en revanche, ses joues étaient en feu et ses yeux brillaient d'un éclat plus vif que de coutume »²⁸⁹¹. La description est probante et prouve deux hypothèses : l'une, que la maladie d'Emily est – comme celle de Mrs Elliot – une manifestation d'un ennui privant le personnage d'énergie vitale, en témoigne sa douleur

²⁸⁸⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 98.

²⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁸⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 123.

²⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 124.

²⁸⁸⁹ *Ibid.*

²⁸⁹⁰ Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 28.

²⁸⁹¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 126.

empêchant tout geste ; l'autre, que sa maladie est dans sa théâtralité, destinée à attaquer Mrs Fletcher. Comme nous l'avons remarqué précédemment, une certaine vitalité se dégage toutefois de la malade, comme l'indique la métaphore du feu, vitalité qui symbolise toute la colère de la fille pour la mère. Le narrateur n'assimile-t-il pas en effet maladie et haine ? De fait, le narrateur écrit : « Mrs Elliot nourrissait à l'égard de sa fille une de ces haines féroces de malade, haines d'autant plus vives et persistantes, semble-t-il, qu'elles ne se raisonnent pas et qu'elles finissent par devenir, en quelque sorte, une partie de la maladie, un des phénomènes qui l'accompagnent, comme les accès de fièvre, les malaises, les douleurs »²⁸⁹². Maladie ou haine, les symptômes se mêlent, introduisant un doute quant à la maladie d'Emily. Quoiqu'il en soit, c'est encore un motif qui ajoute aux griefs de Mrs Elliot contre sa fille : « Te voilà malade ! s'écria-t-elle dans un transport de colère, et par la faute de cette femme et de son odieuse avarice »²⁸⁹³. La maladie semble d'ailleurs se propager dans cet univers froid et dépourvu de toute affection. Aussi Mrs Fletcher est-elle elle aussi souffrante, comme si celui-ci avait été un dernier coup de grâce de sa fille. En effet, à la nouvelle de ce mariage, « elle s'était couchée, abattue, privée de toute espèce de courage »²⁸⁹⁴, et comme sa mère, elle se complait dans ce nouveau statut.

Elle la trouvait enfouie jusqu'au cou sous ses couvertures, car la malade ne permettait pas qu'on allumât de feu chez elle. Était-elle vraiment malade ? Elle ne le disait pas, mais comme elle ne se levait pas non plus, il était permis de le croire. Sans doute souffrait-elle du foie. Elle était jaune, avec quelque chose de bouffi et de malsain dans le visage et des paupières plus lourdes qu'à l'ordinaire²⁸⁹⁵.

Contrariée, Kate reporte son mal sur l'élément du corps «lié aux mouvements de la colère »²⁸⁹⁶, si l'on s'en réfère à la symbolique de l'organe. Psychosomatique, sa maladie est une expression de son ire : la maladie est bien un mal à dire, d'où le symbolisme à attribuer à la maladie. Assurant nombre de fonctions vitales dans l'organisme, la maladie au foie de Kate semble symboliser la bile du personnage, son incapacité à digérer la nouvelle du mariage et de cette nouvelle donne familiale. Il en est de même dans *Adrienne*

²⁸⁹² *Ibid.*, pp. 106-107.

²⁸⁹³ *Ibid.*, p. 127. Dès lors, le corps thématique est porteur d'une tension externe puis interne qui catalyse les griefs familiaux : « La monstruosité du héros agit comme ces catalyseurs qui exacerbent les énergies environnantes. Et cela fait en lui le nœud d'un réseau de tensions avec l'ensemble des autres personnages – conflits tant affectifs que politiques ou sexuels » (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 32). De fait, le personnage n'a pas de prime abord conscience de sa maladie : c'est sa mère qui lui fait remarquer, et la jeune fille en profite pour faire des manifestations physiques d'une probable maladie un moyen de pression sur sa mère.

²⁸⁹⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 249.

²⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 252.

²⁸⁹⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 451.

Mesurat : la maladie trouve son expression de façon probante, indiquant la progressive dégradation de l'être sous l'effet d'un ennui destructeur. Aussi, dès le début de l'œuvre, le lecteur est confronté à la maladie. La description de Germaine donne le ton : « c'était une femme d'un âge incertain, parce que la maladie semblait l'avoir prématurément vieillie, et l'on eût hésité à lui donner trente-cinq ans »²⁸⁹⁷. L'ennui semble avoir gangréné l'être, dévorant sa jeunesse et sa vitalité. Aussi n'est-elle pas une jeune femme, mais un vieillard : « son grand corps voûté comme celui d'un vieillard ne paraissait pas en état de se soutenir et elle marchait en étendant vers elle sa main droite d'une manière qui faisait songer à une aveugle »²⁸⁹⁸. Comme Mrs Elliot, le personnage est touché dans sa vitalité, dans tout ce qui par définition peut l'aider à lutter contre l'ennui. La contraignant à l'inaction, sa maladie est de fait un révélateur de l'impuissance du personnage. Son identité semble ainsi réduite à sa maladie, provoquant ou accentuant chez elle un repli sur soi qui ne peut que générer l'ennui. L'indétermination physique qui caractérise Germaine est alors la conséquence de sa maladie qui la réduit à rester allongée ou assise, à ne pas mener de vie sociale, d'où une certaine annihilation originelle de l'individu. Car celui-ci ne vit de façon contradictoire que pour et par sa maladie qui occupe ses pensées toute la journée. De fait, elle est définie comme « une sœur qui ne pensait qu'à sa maladie »²⁸⁹⁹. La maladie semble aussi donner du sens à l'existence de Germaine, l'occuper toute entière et donc – aussi contradictoire que ce soit – devenir son divertissement²⁹⁰⁰. Cette maladie contraint donc l'être à l'inaction : aussi le canapé et le lit vont-ils être les lieux mêmes de la maladie et l'image de l'impuissance de Germaine. Entrant dans sa chambre, Adrienne la trouve alitée : « les épaules couvertes d'une écharpe de laine, Germaine était assise dans son lit et considérait sa sœur avec une expression d'inquiétude. Elle paraissait plus maigre que de coutume, mais ses pommettes étaient rouges »²⁹⁰¹. Comme nous l'avons relevé pour Emily, le personnage a en lui et la faiblesse et la force, indiquée par la rougeur de ses

²⁸⁹⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 290

²⁸⁹⁸ *Ibid.*

²⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 298.

²⁹⁰⁰ C'est en tout cas ce que constate Alain Jay : « Même la maladie est convoquée à la rescousse, et nous tient chaud, nous tranquillise. Elle nous ramène à nous de biais. Le virus, le mal en général, est un tiers de nous. Il nous occupe. La longue maladie incurable, discrète aux autres, soluble dans les pleurs, mais têtue, mortelle, insidieuse, la vie en somme, nous lui donnons un nom et l'adoptons pour compagne. » (Alain Jay, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, cité, p. 46). Le lecteur constate une telle contradiction, dans *Le Visionnaire*, par exemple : « Dans sa maison, le malade était roi. Par le fait de sa maladie, il devenait aux yeux de ma tante quelqu'un de supérieur au reste de l'humanité et elle le nimbait de qualités fictives » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 269). L'être acquiert ainsi un étrange intérêt aux yeux de ses proches, teinté d'un certain sadisme, mais aussi à ses propres yeux, grandi par cette épreuve qui lui permet de s'imposer sur autrui.

²⁹⁰¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 339.

joues qui suggère le caractère sanguin du personnage. Pourtant, la maladie a pris possession de son corps, à un tel point qu'Adrienne est effrayée par son apparence. « Sur l'oreiller blanc, sa figure paraissait consumée d'un feu intérieur. Ses cheveux déjà grisonnants retombaient dans son cou en une natte courte et attachée par un ruban bleu. Elle ressemblait si peu à elle-même qu'Adrienne en éprouva une crainte subite... »²⁹⁰². Nous retrouvons la thématique du feu, suggérant ici que la maladie embrase le personnage, qui se consomme peu à peu. Vieillie, Germaine devient une représentation de la mort comme l'indique plus loin sa main décharnée et la « lassitude horrible »²⁹⁰³ qui la prend. Mais la maladie de Germaine lui donne néanmoins une existence – même si ce n'est pas en dehors d'elle – lorsqu'il s'agit de soigner autrui, comme l'illustre son efficacité et sa rapidité à agir quand Adrienne s'est blessée :

Leurs visages prêts à la colère se détendirent, et ils firent : « Ah ! » tous deux ensemble. Le vieillard recula et d'un air effaré il regarda Germaine.

- Comment as-tu fait cela ? demanda la vieille fille, d'une voix entrecoupée. C'est insensé. Vite, de la teinture d'iode et un rouleau de gaze, continua-t-elle en s'adressant à son père. Dans l'armoire de ma chambre. [...]

La vue de son sang l'avait mise hors d'elle-même et elle eut l'impression que sa raison s'en allait. Elle se laissa tomber sur une chaise.

- Veux-tu me laisser faire ! dit Germaine qui ramassa la serviette tachée de rouge.

- Fais appeler le docteur.

- Tais-toi. Lève les bras, commanda Germaine. [...]

M. Mesurat reparut portant une fiole et un petit rouleau blanc.

- Donne vite, fit Germaine. [...]

M. Mesurat surveillait cette scène avec une mine mécontente et curieuse à la fois et offrit à plusieurs reprises d'aider Germaine dans sa tâche, mais elle l'écartait d'un geste avec une autorité qu'elle n'avait pas d'ordinaire.

Cette femme dont la vie n'avait été que le long développement d'une seule maladie se retrouvait, pour ainsi dire, dans son élément dès qu'il s'agissait de bandages ou de drogues. Dans ces moments, il se manifestait en elle une activité singulière. [...] Indolente le reste du temps, elle semblait se réveiller dès que la santé de son père et de sa sœur venait à se réveiller. [...] Elle exerçait ses fonctions avec une ferveur jalouse. Il ne fallait ni la contrarier ni l'aider. C'était entendu²⁹⁰⁴.

²⁹⁰² *Ibid.*, p. 341.

²⁹⁰³ *Ibid.*, p. 340.

²⁹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 331-332. Le même comportement se note chez Mme Plasse : « On voit dans nos provinces bien des personnes qui ne croient pas à la tuberculose, et ma mère était du nombre. Avec son énergie coutumière, elle coucha elle-même Manuel et rabroua Léontine qui proposait timidement d'aller prévenir le médecin. Une fois pour toutes, les volets furent tirés dans la chambre de mon cousin et le silence s'installa autour de lui. La flamme rose d'une petite veilleuse brûla au chevet de son lit éclairant ma mère qui passait la journée près du malade. Une autre face du caractère de cette femme apparut alors. Résolue à vaincre la mauvaise fièvre de son neveu, elle s'enferma pour ainsi dire, avec elle, comme on bataille en champ clos avec un ennemi » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 250). S'alternent chez elle « des abîmes de bonté » (*Ibid.*, p. 269) et « une charité agressive » (*Ibid.*) révélés par la maladie d'autrui. Pour elle, la maladie est l'occasion de prouver sa valeur car elle lui donne l'occasion de mettre en avant son abnégation. « Elle sacrifiait alors son temps, ses occupations, sa nuit entière s'il le fallait. Dans sa maison, le malade était roi. Par le fait de sa maladie, il devenait aux yeux de ma tante quelqu'un de supérieur au reste de l'humanité et elle le nimait de qualités fictives » (*Ibid.*). Par ailleurs, il faut voir dans la relation médecin – malade un simulacre de la relation mère – enfant.

Une fois n'est pas coutume elle devient sûre d'elle, en ordonne même à son père d'aller chercher de « la teinture d'iode et un rouleau de gaze », utilise la modalité impérative avec ses proches (« Tais-toi. Lève les bras », ou bien « Donne vite ») ce qui montre son autorité soudaine. Elle se complaît à être utile et à prendre les commandes, devant Monsieur Mesurat qui « surveillait cette scène avec une mine mécontente et curieuse à la fois », car sa place de chef de famille qui lui donnait une supériorité sur ses filles s'évanouit un instant. Toutefois, comme l'écrit le narrateur, ce n'est pas par « bonté d'âme » qu'elle mettait un point d'honneur à guérir ses proches, mais pour avoir un quelconque pouvoir sur la maladie : étant impuissante à maîtriser sa maladie, elle se venge de celle-ci en la combattant chez les autres. D'ailleurs, son impuissance est mise en valeur par sa faiblesse et sa maigreur : si au début sa main est qualifiée de « maigre », quelques temps après elle sera « décharnée »²⁹⁰⁵, et Germaine sera incapable de la maintenir levée, « comme si le poids en était trop lourd »²⁹⁰⁶, ce qui souligne que la tuberculose a pris le dessus (tout comme la fréquence de ses yeux fermés et le fait qu'elle parle doucement) et montre donc toute l'ampleur de la haine de Germaine pour sa sœur bien portante. Ainsi, peu à peu la « vieille fille » – comme elle est souvent appelée – est anéantie par sa maladie qui lui donne l'apparence d'une morte, à cause « d'une maigreur effrayante »²⁹⁰⁷, d'yeux « cerclés de bistre »²⁹⁰⁸ et d'une faiblesse l'empêchant de porter facilement une valise lors de son départ de la maison. Plus loin, elle devient même « un insecte »²⁹⁰⁹.

Par ailleurs se développe chez les personnages une réelle phobie de la maladie, à assimiler à la peur de la mort. En effet, comme l'écrit Vladimir Jankélévitch, « l'arrière-souci inavoué et tacite pudiquement sous-entendu derrière les « soucis de santé », c'est celui de notre précarité fondamentale, de notre vulnérabilité créaturelle et, pour tout dire, de notre finitude »²⁹¹⁰. Aussi, la moindre manifestation de maladie chez Emily plonge sa mère dans une angoisse accrue, parce qu'elle éprouve « une horreur naturelle de la maladie et de tout ce qui, de loin ou de près, pouvait lui rappeler l'image de la mort »²⁹¹¹ :

Soudain, elle fit une sorte de grimace qui ressemblait à un rire et portant sa serviette à ses yeux, elle éclata en sanglots. [...] Cependant, comme la jeune fille se courbait en deux sur

²⁹⁰⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 340.

²⁹⁰⁶ *Ibid.*

²⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 369.

²⁹⁰⁸ *Ibid.*

²⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 371.

²⁹¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 51.

²⁹¹¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 98.

sa chaise et semblait perdre le souffle à force de pleurer, Mrs Fletcher repoussa violemment sa chaise derrière elle et cria d'une voix altérée : « Oh ! tu ne vas pas être malade, n'est-ce pas ? » Et courant à elle, elle l'aida à se lever et l'obligea à s'étendre sur le canapé. [...] Mais Mrs Fletcher insistait et lui posait des questions : « Te sens-tu mieux ? Où as-tu mal ? dis-moi quelque chose, faisait-elle d'un ton implorant et irrité à la fois. Tu ne crois pas que tu vas être malade ? » Elle la regardait avec angoisse et de temps en temps jetait les yeux autour d'elle d'un air de désespoir. [...] « As-tu bien dormi ? Es-tu sûre de n'avoir pas pris froid » demandait-elle de sa place, et elle répétait obstinément : « Tu iras mieux tout de suite. » Au bout d'un moment, impatientée du silence de sa fille qui gardait sa tête tournée vers le mur, elle dit d'une voix plus forte : « Est-ce que tu ne vas pas un peu mieux ? » comme si elle croyait que ses questions avait dû la guérir²⁹¹².

Si la réaction d'Emily était plutôt due au désespoir de constater l'immuabilité de son existence, souffrant « de cette maladie affreuse qui s'appelle l'ennui »²⁹¹³, sa mère l'interprète comme les prémisses d'une maladie qui provoque tout son effroi. En effet, elle passe par divers stades : surprise, peur, puis angoisse l'étreignent. Si comme le père Mesurat elle craint la maladie jusqu'à la nier c'est bien par peur de la dépense supplémentaire que cela engendrerait. Aussi l'étouffe-t-elle de questions rhétoriques qui n'ont pour autre but de nier la maladie de sa fille, par pur égoïsme. S'apercevant de la maladie de sa fille, elle conçoit pour elle une certaine haine :

Dans la pénombre de l'antichambre, elle ne remarqua pas que la jeune fille était blême et qu'elle tremblait, mais un moment plus tard elle fut obligée de se rendre compte qu'Emily était malade et conçut aussitôt de douloureuses inquiétudes. Elle se répétait avec un effroi dont quelque chose se lisait sur sa face : « Voilà, elle est malade. Il va falloir appeler un médecin. »

Elle se coucha et dormit mal. Plusieurs fois, elle se releva et pria pour la guérison de sa fille. Elle imagina des remèdes, fit effort pour se ressouvenir de vieilles recettes contre la toux, contre les refroidissements. Chaque fois qu'elle se demandait s'il fallait vraiment faire appel à un médecin, il y avait en elle quelque chose de violent et d'obstiné qui écartait cette idée. Elle en voulait à sa fille de lui donner de tels ennuis et se rappelait avec impatience son visage sans couleur et le frémissement qui traversait ses épaules²⁹¹⁴.

Nous retrouvons l'idée que la filiation est un poids et porteur d'ennuis pour le personnage. Emily est en effet considérée comme un objet menaçant les habitudes d'économies de Mrs Fletcher par sa maladie. La douleur de la prise de conscience de la maladie d'Emily est vive : « douloureuses inquiétudes » et « effroi » expriment une réaction non pas de compassion face à la maladie de sa fille, mais d'angoisse devant les dépenses à venir. Aussi, ses craintes et ses efforts pour qu'Emily guérisse ne sont pas à

²⁹¹² *Ibid.*, pp. 102-103. De telles réflexions sont récurrentes : « Tu iras bien demain, lui dit-elle en l'accompagnant, n'est-ce pas ? », (*Ibid.*, p. 125) ou encore « Vas-tu être malade pour ajouter encore à mes soucis ? » (*Ibid.*, p. 126).

²⁹¹³ Julien Green, *L'Ennemi* [1954], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1087-1158, p. 1129.

²⁹¹⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 137-138.

envisager comme un soin maternel, mais bel et bien comme une crainte égoïste de devoir dépenser plus qu'elle ne l'avait prévu. Il semble toutefois que la mère désire anéantir cet objet de dépense. La revoyant plus malade qu'elle ne l'était la veille, Kate a « une envie subite de maltraiter Emily »²⁹¹⁵, d'anéantir cet obstacle à une vie frugale. C'est bien d'ailleurs le sens du refus de Kate d'appeler le docteur ou d'allumer un feu pour elle. Le père Mesurat est lui aussi agité de la même volonté de nier la maladie de sa fille. « Qu'est-ce qu'elle a, Germaine ? Elle n'est pas malade. – Non, dit Adrienne en se reprenant. Mais si elle tombait malade... »²⁹¹⁶. Le verbe « en se reprenant » suggère néanmoins que la maladie de Germaine est évidente pour Adrienne, qui ne veut pas l'admettre dans un désir d'anéantir cet obstacle à son bonheur, et dans une volonté de ne pas s'opposer au père. Avouant qu'elle « n'es[t] pas inquiète à [s]on sujet »²⁹¹⁷, Adrienne indique à sa sœur l'indifférence de son sort. De plus, nier sa maladie est une manière – superstitieuse – d'empêcher toute contamination. Germaine fait le lien entre le refus d'Adrienne et sa peur de la contagion :

« Il y a douze ans que je suis malade, dit-elle.
- Tais-toi, fit Adrienne. Nous l'aurions su, si c'était vrai.
- Tu le sais très bien, reprit la vieille fille d'un ton calme. Tu n'oses jamais t'approcher de moi. »²⁹¹⁸

De la même façon que pour Adrienne il existe un moment parfait pour agir, qui garantisse succès dans son geste, refuser d'admettre la maladie revient à empêcher toute contamination, puisqu'elle ne lui accorde aucune importance, et donc aucune existence.

Pourtant, trop faible pour sortir, Germaine reste alitée, signe d'une faiblesse que son père ne veut pas voir en la forçant à descendre, en fermant les yeux sur ses frissons (« Elle frissonna »²⁹¹⁹) et en la faisant s'installer sur le canapé alors qu'il n'y a pas de soleil pour la réchauffer, tout cela pour ne pas avoir à sacrifier son confort personnel :

Quelques minutes plus tard, cédant à la manie de son père qui voulait à tout prix que tout fût comme à l'ordinaire, Germaine était étendue sur le canapé du salon, devant la fenêtre, bien qu'il n'y eût pas de soleil et que le temps annonçât de la pluie²⁹²⁰.

²⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 138.

²⁹¹⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 302.

²⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 341.

²⁹¹⁸ *Ibid.*

²⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 349.

²⁹²⁰ *Ibid.*, p. 350.

Peu lui chaut, finalement, si sa fille aînée tombe plus gravement malade : rien ne doit sacrifier ses sacro saintes habitudes. Aussi n'hésite-t-il pas à utiliser sa violence et la terreur qu'il inspire à Germaine pour retrouver des habitudes chamboulées parce que Germaine « gardait la chambre et ne paraissait à aucun des repas »²⁹²¹. Si « tout d'abord M. Mesurat feignit de ne pas remarquer cette absence »²⁹²², c'est bien dans la même optique que sa fille : en niant un événement, l'être refuse son existence et se convainc presque qu'il ne s'est rien passé. En défendant Adrienne de lui parler de la maladie de son aînée, il refuse d'accorder de l'importance à une menace à son bien-être personnel. Il vise ainsi sa tranquillité avant toute chose, comme il le déclare clairement dans le film : « J'en ai assez de vous deux... Qu'on me laisse tranquille avec les maladies, et toutes vos bêtises ! Je veux la paix, car je l'ai méritée, je crois... »²⁹²³.

Par ailleurs, certains malades nient au début de l'œuvre leur maladie. Tel est le cas de Germaine, pour qui maladie équivaut à la mort.

« Eh bien, demanda-t-elle enfin d'un ton brusque, tu es fatiguée, Germaine ? »

La malade releva la tête.

« Mais non, dit-elle. Est-ce que tu me trouves mauvaise mine ? »

Un effroi subit agrandit ses yeux. [...]

- J'ai dormi cinq heures, reprit Germaine avec la volubilité d'une personne qui plaide sa cause. Je me sens bien, je vais comme hier et les autres jours. »²⁹²⁴

Germaine est effrayée de perdre progressivement son existence et son identité aux yeux de ses proches. Voilà pourquoi elle refuse d'admettre sa maladie devant ses proches. Pourtant, elle est dépersonnalisée. Dès les premières pages, Germaine présente une sorte d'indétermination dans son identité qui semble vouloir nier son existence, alors que cette absence ne sera qu'une fausse apparence puisqu'elle va progressivement prendre de l'importance dans le récit. Aussi, si l'on relève les appellations qui lui sont attribuées, cette indétermination se vérifie : elle est tout d'abord « une voix de femme »²⁹²⁵, tout comme peu après où elle n'est plus qu'« une voix »²⁹²⁶, puis deux fois le narrateur la nomme « la personne »²⁹²⁷ et introduit une description rapide de sa main, « petite et maigre »²⁹²⁸ pour en revenir au nom « la voix »²⁹²⁹. Cette impression d'indétermination,

²⁹²¹ *Ibid.*, p. 344.

²⁹²² *Ibid.*

²⁹²³ *Ibid.*, film.

²⁹²⁴ *Ibid.*, pp. 290-291.

²⁹²⁵ *Ibid.*, p. 287.

²⁹²⁶ *Ibid.* et *Ibid.*, p. 288.

²⁹²⁷ *Ibid.*, p. 288.

²⁹²⁸ *Ibid.*

de mystère autour d'une personne que l'on ne voit pas, dont on entend seulement la voix donne une ambiance d'impersonnalité qu'il est aisé d'imaginer visuellement parlant. Aussi, par un tel procédé, le narrateur met en évidence la gangrène identitaire d'un être relégué au statut de malade²⁹³⁰. Ne voulant pas s'avouer malade pour ne pas donner une supériorité d'Adrienne sur elle, elle va pourtant se confesser à cette dernière (deux fois, en deux phrases courtes, respectivement avec une interrogation et une affirmation, comme pour mettre Adrienne devant le fait accompli : « Tu ne vois pas que je ne suis pas bien ? »²⁹³¹ et « Il y a douze ans que je suis malade »²⁹³²) et laisser sa peur de mourir éclater au grand jour (« Écoute, Adrienne, dit-elle doucement, je crois que je vais mourir »²⁹³³), malgré le refus de l'admettre de son père. Sa crainte à admettre sa maladie semble donc indiquer une peur de la mort, mais aussi une peur – justifiée – de ne plus rien représenter aux yeux de ses proches qu'un corps malade.

De même, le dégoût d'Adrienne de la maladie est ainsi à interpréter comme une peur de la contamination et donc de la mort. Sa nosophobie se traduit par les nombreux reculs d'Adrienne face à sa sœur pour ne pas avoir à la toucher, à respirer son odeur de malade. Aussi, Adrienne « recula un peu pour la laisser passer »²⁹³⁴ ou « La jeune fille sentit son souffle sur la figure et recula un peu »²⁹³⁵. Le narrateur rapporte en effet qu'Adrienne, tout comme Emily avant elle, avait « une répugnance instinctive pour cette maladie dont Germaine était atteinte et n'aimait pas à s'approcher d'elle »²⁹³⁶. Tout la répugne chez elle, et la maladie en est l'image : « cette femme l'irritait dans tout ce qu'elle faisait et ses moindres gestes lui paraissaient déplaisants »²⁹³⁷. C'est à travers la maladie qu'Adrienne fait passer sa haine pour une sœur qui n'en est pas réellement une. Sa

²⁹²⁹ *Ibid.*, p. 289.

²⁹³⁰ D'ailleurs, le personnage est souvent défini par sa maladie. Dans l'extrait cité, elle est « la malade », et de même lorsqu'Adrienne se rend compte qu'elle est l'objet de constants espionnages de la part de sa sœur : « elle se demanda depuis combien de temps elle était épiée par la malade » (*Ibid.*, p. 312). Comment mieux représenter l'effacement du sujet au profit de la dégradation de son corps ?

²⁹³¹ *Ibid.*

²⁹³² *Ibid.*, p. 341.

²⁹³³ *Ibid.*

²⁹³⁴ *Ibid.*, p. 290.

²⁹³⁵ *Ibid.*, p. 308.

²⁹³⁶ *Ibid.*, p. 317. De même, elle imagine que l'air qu'elle respire est contaminé par la maladie de sa sœur : « Jamais elle ne passait près de Germaine sans contenir sa respiration, pour ne pas absorber l'air que, dans son esprit, la vieille fille empoisonnait de son souffle malade. À table, elle souffrait toujours de l'avoir près d'elle et elle se réjouissait intérieurement chaque fois qu'une faiblesse retenait sa sœur dans sa chambre » (*Ibid.*, p. 347). Image de l'impossible existence d'Adrienne à cause de Germaine, l'air contaminé par la maladie de cette dernière met en valeur l'obstacle au bonheur et la menace que représente l'ainée pour la cadette. D'ailleurs, le verbe « souffrir », outre son sens abstrait, peut très bien être compris dans un sens concret, indiquant que l'aversion et le dégoût d'Adrienne provoquent une souffrance tout aussi physique que morale. Son dégoût semble donc difficile à contenir, éloignant peu à peu Adrienne de sa sœur.

²⁹³⁷ *Ibid.*

« répulsion pour la maladie [...] étouff[e] en elle tout élément de pitié »²⁹³⁸ : ne parvenant à retenir sa phobie, elle développe une haine profonde pour cette malade qui contamine son air. Cette distance la fait peu à peu considérer sa sœur comme une étrangère : « puis brusquement, il avait semblé à la jeune fille qu'elle se trouvait en présence d'une inconnue : c'était au moment où Germaine avait parlé de ses souffrances »²⁹³⁹. Sa peur de la contagion agit donc sur ses relations avec sa sœur, tout comme le dégoût qu'elle éprouve pour elle. Le dégoût d'Adrienne en dit long sur l'apparence de sa sœur comme en témoigne la peur de s'approcher d'elle ou de toucher une de ses lettres. Par exemple, le narrateur nous la rapporte dans une phrase éloquente : « Elle traversa la rue et regretta de ne pas avoir eu ses gants aux mains pour lire cette lettre que la malade avait peut-être lue, sur laquelle, peut-être, elle avait soufflé »²⁹⁴⁰. Le rêve de sa sœur lors de son séjour à Dreux en est une autre image probante.

Il y avait une demi-heure qu'Adrienne dormait, lorsqu'elle vit entrer Germaine. Elle n'avait pas entendu la porte s'ouvrir mais elle vit passer sa sœur tout près de son lit. Germaine ne la regarda pas. Elle marcha d'un pas délibéré vers la cheminée où Adrienne avait posé les médicaments. La vieille fille saisit alors la bouteille et l'examina. [...] Il y avait dans ses traits quelque chose d'indéfinissable qui ressemblait à un sourire, mais c'était plutôt l'air de quelqu'un qui reconnaît un objet familier. Elle tenait la bouteille de sirop dans les deux mains et semblait tantôt en lire l'étiquette, tantôt examiner la couleur de son contenu. [...] La vieille fille ne bougeait pas et tenait la bouteille de telle sorte que les rayons de lune traversaient le verre au-dessus du goulot et semblaient indiquer combien du liquide avait été bu. Enfin, elle la posa sur la cheminée avec précaution comme si elle eût craint de troubler le silence de la nuit, et ne parut jeter qu'un coup d'œil négligent sur le paquet de poudre placé à côté de la bouteille²⁹⁴¹.

Son cauchemar met en avant sa phobie de la maladie, ainsi que la crainte d'une contamination liée à sa sœur. Malade, ce qui intéresse la vieille fille n'est pas sa sœur, mais bien ses remèdes, en rappel de l'épisode où Adrienne s'était taillé les bras. Comme une spécialiste, donc, Germaine analyse le sirop qui semble indiquer le lien entre elles deux puisque Germaine le reconnaît. Adrienne assimile de cette façon le remède à la maladie de

²⁹³⁸ *Ibid.*, p. 347.

²⁹³⁹ *Ibid.*, p. 317.

²⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 411. Gustave aussi est pris de la même réaction. Après l'achat de Louise, « tirant les billets de banque de sa poche, il fit le geste de les porter à ses lèvres, sans les en toucher malgré tout, crainte d'en ne savoir quels microbes, et les serra dans son portefeuille avec une sollicitude d'amoureux » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 376). Sa peur de microbes – étonnante venant d'un homme fréquentant le Nid d'amour – est liée à sa culpabilité latente d'avoir acheté la fillette. Même culpabilité pour Adrienne, qui regrette néanmoins, malgré sa haine évidente, de ne pas avoir répondu au besoin d'affection de Germaine lors de son départ. Michèle Raclot confirme : « cette angoisse est la transposition d'un profond sentiment de culpabilité » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 516). À ce sentiment de culpabilité, il semble qu'il faille ajouter la peur de l'impuissance que provoque la maladie, qui, en venant s'ajouter à un ennui destructeur, provoquerait – outre la mort morale de l'être – sa mort physique.

²⁹⁴¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 445-446.

sa sœur, ce qui va dans le sens de sa peur de la contagion. Le sirop destiné à soigner la toux – cette même toux de Germaine qui insupporte Adrienne – permet la relation entre les deux sœurs, alors que la poudre destinée à soigner la fièvre n'intéresse guère Germaine puisqu'elle ne fait pas particulièrement partie des symptômes de sa propre maladie. Il est ainsi évident que le personnage de Germaine est un personnage-thème, qui évoque au lecteur la maladie. Aussi Adrienne craint-elle de rentrer dans la chambre de Germaine – associée à la maladie, car comme l'écrit Daniela Fabiani « la description des différentes pièces des maisons contribuait à la présentation d'un caractère »²⁹⁴² – une fois que celle-ci est partie et éprouve-t-elle le besoin de bien faire aérer sa chambre :

Elle eut alors l'idée de monter à la chambre de sa sœur, mais l'horreur de la contagion la fit hésiter : depuis que Germaine lui avait confié qu'elle était mourante, Adrienne ne pouvait souffrir la pensée de toucher un vêtement qu'elle aurait porté. Et pourtant n'avait-elle pas encouragé son départ, pour avoir sa chambre ? Il lui parut absurde d'abandonner le fruit de sa victoire pour un scrupule de santé. D'ailleurs, se disait-elle, afin de stimuler son courage, si une chambre était contaminée, la maison entière l'était aussi. [...]
Elle poussa la porte et entra d'un air résolu, mais en contenant son souffle. La fenêtre était close ; elle l'ouvrit et aspira longuement l'air qui pénétrait dans la chambre avec quelques gouttes d'eau²⁹⁴³.

Le dégoût est inscrit continuellement sur son visage dès qu'elle doit s'approcher de la vieille fille. Cette peur d'entrer dans sa chambre, et ainsi d'être contaminée, est récurrente. En effet, elle ne s'affaiblit pas après le départ de Germaine, à en voir les précautions qu'elle prend pour rentrer dans sa chambre : « Désirée avait ordre de bien nettoyer cette pièce et de l'aérer tous les jours [...] Elle monta. Sa main trembla un peu lorsqu'elle ouvrit la porte de cette chambre [...] Lorsqu'elle eut ouvert la fenêtre elle aspira de toutes ses forces l'air du dehors... »²⁹⁴⁴. L'image d'Adrienne en train de respirer à pleins poumons l'air pur de dehors indique bien la peur exacerbée du personnage, qui ne parvient à se raisonner, pourtant consciente que la maladie de Germaine n'est pas contagieuse. Cette dernière n'hésite pas à lui faire remarquer : « Tu n'oses jamais t'approcher de moi [...] Elle eût conscience, en effet, du dégoût qui se lisait sur ses

²⁹⁴² Daniela Fabiani, « Partir avant le jour de Julien Green : une double symphonie du temps », in *Autour de Julien Green au cœur de Leviathan*, cité, p. 47. Aussi la chambre est-elle assimilée à la malade, comme l'écrit le narrateur : « La dernière fois qu'elle y avait vu sa sœur, c'était le jour où Germaine l'avait appelée pour lui dire qu'elle allait mourir. Il y avait dans cette pièce plus que le danger de la contagion, il y avait le souvenir d'une moribonde qui avait passé là de longues années de souffrance sans objet. Le lit, les chaises, la petite armoire aux médicaments, tout parlait à sa mémoire un éloquent et terrible langage et il lui vint à l'esprit que cette chambre portait malheur » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 409). Plus que la maladie, donc, c'est la peur de que le malheur de Germaine soit contagieux et qu'elle soit elle aussi condamnée à la même existence dépourvue de tout bonheur.

²⁹⁴³ *Ibid.*, p. 374.

²⁹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 408-409.

traits »²⁹⁴⁵. Cette peur de la contagion montre combien Adrienne est égoïste, puisqu'elle n'a pas peur que sa sœur ne meure à cause de son mauvais état de santé, mais elle craint d'attraper son mal. Cette obsession est mise en relief lors de son séjour à Dreux, véritable lieu symbole de la maladie, que ce soit par la visite affolée de la jeune fille chez le pharmacien, par sa crise obsessionnelle ressemblant à une perte de contrôle sur soi, ou par son cauchemar. Sa crise dans la chambre à Dreux est d'ailleurs représentative de l'étouffement de la jeune fille. « Elle ne voulait pas se laisser gagner par ce qu'il y avait de sordide et de mélancolique dans cette pièce »²⁹⁴⁶, mais c'est bel et bien ce qui lui arrive :

Elle s'était glissée sous l'édredon et s'efforçait de dormir, mais son mal de tête l'en empêchait. Depuis quelques minutes, une idée ne la quittait plus, une idée folle qu'elle avait portée en elle tout le long de l'après-midi et qui se faisait jour, enfin, dans son cerveau. Pourquoi donc avait-elle si chaud ? Était-ce cela la fièvre ? Sa joue brûlait. Elle frissonnait dans la rue parce qu'il y faisait trop frais, mais d'où venait qu'elle tremblait ainsi sous ce pesant édredon de plume ?²⁹⁴⁷

Notons le jeu d'antithèses qui manifestent le désordre intérieur de la jeune fille et son incohérence. Sa confusion et le doute qui naît dans son esprit semble transpirer par le mal soudain qui la prend. Aussi, chaud / froid (« chaud », « brûlait », « frissonnait », « frais », « tremblait ») et légèreté / lourdeur (« pesant » et « plume ») s'opposent et donnent à voir l'impossible maîtrise de soi du personnage, obsédée par sa peur de tomber malade. « Plus elle faisait effort pour se libérer, plus elle se sentait envahie par une crainte abjecte qui grandissait en elle »²⁹⁴⁸, poursuit le narrateur. Adrienne est véritablement emprisonnée par sa phobie, et étouffe littéralement à l'idée d'être tombée malade elle aussi. En effet, « elle en était comme étouffée »²⁹⁴⁹, et ne parvient à penser à autre chose

²⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 341.

²⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 436. Hedwige a ce même mouvement de frayeur lors de l'évocation mentale de Gaston. « elle frissonnait sur son lit et croyait voir s'approcher d'elle une figure brune aux lèvres humides. Il lui semblait même qu'un souffle tiède caressait sa joue et qu'on l'appelait tout bas avec insistance. L'illusion devint si forte que la jeune fille prit peur et se leva tout à coup. « Qu'est-ce que j'ai ? fit-elle à voix haute. Est-ce que je vais être malade ? » » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 234). Son rêve éveillé ne semble pas même soulager le personnage, et paraît plutôt, face à ce désir de transcendance, l'enfermer dans la prison de sa conscience. Cette « scène honteuse » provoque la culpabilité de la jeune fille, qui l'exprime par sa crainte d'être malade. Il en est de même pour Elisabeth, surprenant une conversation entre Serge et la mère de M. Edme, l'accusant de s'être battu avec le fils du boulanger pour une fille. « Là elle s'assit sur la chaise. Ses dents claquaient ; elle porta les mains à l'endroit où elle avait mal, presque au milieu de la poitrine, ensuite à son cou, et elle s'aperçut que ses doigts étaient glacés. « Qu'est-ce que j'ai donc ? » pensa-t-elle » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 585). Liés au choc de la découverte que Serge aussi est soumis à la puissance du désir et ne semble pas s'intéresser à elle, les manifestations physiques expriment la blessure narcissique du personnage.

²⁹⁴⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 437.

²⁹⁴⁸ *Ibid.*

²⁹⁴⁹ *Ibid.*. De même après son cauchemar : « Des cris montaient à sa gorge mais il ne sortait de sa bouche qu'une espèce de râle », (*Ibid.*, p. 446) ou encore, « Comme dans son sommeil elle respirait mal » (*Ibid.*, p.

qu'à la maladie : « J'ai attrapé le mal de Germaine ! »²⁹⁵⁰, s'écrie-t-elle, effrayée à l'idée de connaître le même destin que sa sœur. Aussi, tous les parallèles avec cette dernière sont autant d'association à la maladie, par son apparence physique, ses symptômes et son emprisonnement dans les souvenirs. « C'est le commencement »²⁹⁵¹ : cette phrase d'Adrienne traduit toutes les peurs enfouies en elle, peur de ressembler à la vieille fille, de revivre comme avant, de retrouver malgré tout, malgré le crime sa séquestration. Lors de sa course dans Dreux, Adrienne acquiert cependant une apparence similaire à celle de sa sœur, et semble elle aussi souillée – comme le suggère la tache sur sa robe – par la maladie, mais aussi par le péché extrême de celui qui « cour[t] les rues »²⁹⁵² :

Son cœur battait douloureusement, avec de grands coups qui se répercutaient dans tout son corps ; elle pouvait en sentir la violence jusqu'au fond de ses entrailles et dans les artères de son cou. « J'ai couru trop vite », souffla-t-elle. Elle se courba en deux, et s'appuya, les deux mains sur la poignée de son parapluie qu'elle avait planté en terre, comme une vieille femme exténuée. Stupidement, elle regardait ses bottines et le bas de sa robe de serge noire que la boue avait tachée. De sa bouche entrouverte s'échappait un souffle qui ressemblait à une plainte, sa langue était sèche. Elle resta ainsi quelques minutes, incapable de se lever malgré les frissons qui la parcouraient et l'air frais qui séchait dans son cou les gouttes de sueur roulant sur sa peau. Une horrible fatigue pesait sur ses épaules ; c'était comme si on lui eût enfoncé la pointe d'un bâton dans chaque omoplate. Sa tête était vide²⁹⁵³.

Adrienne semble peu à peu investie par la maladie annihilante de sa sœur. En effet, la vie semble n'être qu'une souffrance, comme le suggère la douleur que provoque chaque battement de son cœur, ainsi que la plainte à laquelle est assimilé son souffle. Le narrateur emploie ici un « régime organique direct »²⁹⁵⁴, où le corps prend une importance capitale parce que signalant l'usure du personnage et ne répondant plus à l'image que la jeune fille s'en formait. Par ailleurs, elle aussi devient une vieille femme, qui n'est plus caractérisée que par son impuissance : contrainte de s'arrêter à cause de sa fatigue extrême, la voilà paralysée par « une horrible fatigue » qui – outre l'anéantir – ne fait qu'accroître la douleur physique du personnage. Les allitérations uvulaire, dentale et labiale en [r], [t] et [p]

447). Ou enfin : « Tout l'après-midi, elle se promena dans les champs. Il faisait tiède et elle espérait que l'exercice et le grand air la guériraient de cette espèce d'oppression qu'elle sentait dans la poitrine ; parfois, de brefs accès de toux la soulageaient, mais ils l'effrayaient plus encore, comme le signe d'une maladie abhorrée et elle mettait tous ses soins à les empêcher de se produire, s'imaginant qu'elle guérirait ainsi » (*Ibid.*, p. 455). Son étouffement et sa toux récurrente sont l'image de l'oppression du personnage, qui ne supporte plus son quotidien.

²⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 437.

²⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 447.

²⁹⁵² *Ibid.*, p. 315. Tout se lit sur son visage, comme lui assène Germaine, provoquant, à chaque malaise, le besoin d'Adrienne de se regarder dans le miroir, pour y constater les mêmes stigmates physiques que son aînée, comme si la maladie devenait son destin.

²⁹⁵³ *Ibid.*, p. 444.

²⁹⁵⁴ Selon la terminologie de Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité.

miment la souffrance d'Adrienne qui se retrouve ainsi anéantie. Le vide la prend progressivement. Aussi, dans un état de fatigue intense, elle rentre à son hôtel et est à nouveau envahie par le néant.

Jamais elle n'avait eu envie de dormir comme ce soir. Le moindre geste lui coûtait un effort, mais elle bénissait cette lassitude grâce à laquelle tout se brouillait dans son cerveau ; elle eût été incapable de former une phrase intelligible. Presque tout de suite elle tomba dans le plus profond sommeil. Elle s'était étendue sur l'édredon qui se relevait tout autour de son corps comme des sortes de vagues arrondies et immobiles. [...] Tout dans sa personne dénotait un état d'épuisement complet. Elle respirait mal ; son visage était à moitié enfoui dans l'oreiller, mais sa poitrine se soulevait parfois plus fortement, dans un effort des poumons que l'air ne remplissait pas²⁹⁵⁵.

Incapacité d'agir, de penser ou de respirer : le néant est en elle, et son effet annihilant n'est pas à prouver. Les images du vide sont récurrentes dans cette description. C'est bien le vide, en effet, qui l'empêche de penser, mais c'est aussi dans ce vide qu'elle tombe. « Tomba », « profond », « enfoui » ou « remplissait pas » expriment le néant, tout comme sa posture sur l'édredon, créant un abîme.

Aussi, il est aisé de comprendre les raisons d'une telle peur de la maladie, et donc de sa haine pour sa sœur. Les manifestations physiques de la maladie de Germaine, que ce soit son apparence peu avantageuse, mais aussi ses toux, incommode Adrienne, qui les qualifie de « lugubres »²⁹⁵⁶, ce qui montre le peu de compassion qu'elle a. Après le départ de cette dernière, Adrienne prend conscience qu'il ne s'agit pas que de dégoût, mais d'« un sentiment d'incoercible horreur »²⁹⁵⁷, ce qui montre combien la peur de la maladie de sa sœur l'a rongée au point de ne plus avoir un moindre sentiment de fraternité. D'ailleurs, le nom « dégoût » revient de nombreuses fois, et pas seulement dans ce roman²⁹⁵⁸. Le personnage « sentait en elle-même un dégoût qu'aucune considération ne parviendrait à surmonter, et elle détestait sa sœur comme on déteste un nid de vipères, avec cette horreur naturelle de tout ce qui peut abrégier la vie ou altérer ses sources »²⁹⁵⁹. C'est donc un dégoût irrépressible et quasi immanent à l'être qui l'agite, et qui dénote sa peur de mourir.

²⁹⁵⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 445.

²⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 297.

²⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 370.

²⁹⁵⁸ De même dans *Mont-Cinère*, où, au moment d'embrasser sa grand-mère malade, Emily a « le sentiment d'une dégoût presque insurmontable » (Julien Green, *Mont-Cinère*, p. 163). Il s'agit – selon Jean Sémolué – « de l'effroi implicite d'une contagion, d'un recul de l'être devant une abomination dont il risque de devenir à son tour la victime, devant un gouffre où il risque d'être à son tour entraîné » (Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, cité, p. 25). Ajoutons à cette angoisse celle d'être aussi annihilé par la maladie, de la même façon que l'ennui les rendent déjà impuissants, sans armes pour enrayer les deux affections.

²⁹⁵⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 347. Emily aussi est prise « d'une sorte de dégoût de tout ce qui touchait sa grand-mère » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 157). Dans les deux cas, c'est bien une peur exacerbée de la mort qu'exprime cette répulsion des jeunes filles.

Ce thème récurrent de la maladie chez l'auteur symbolise – selon Jean Sémolué²⁹⁶⁰ – la découverte de son imperfection par le personnage, ainsi qu'un présage de sa destinée. En effet, devant l'étalage de la maladie de Germaine, prisonnière de sa maladie, Adrienne ressent inconsciemment qu'elle aussi sera prisonnière, non pas d'une quelconque maladie, mais de sa passion. Elle-même établit un parallèle entre son amour et la maladie : « Elle eut horreur de cette malade qui n'avait rien de mieux à faire que d'épier les autres ; et elle eut horreur d'elle-même, de cette passion qui la dévorait et qu'elle cachait comme une maladie »²⁹⁶¹. Amour comme maladie semblent être, selon elle, responsables du malheur et de la gangrène de l'être, comme l'indique le verbe « dévorait ». Revoilà le personnage en proie à cet *in odio esse* caractéristique de l'ennui. En outre, l'attitude d'Adrienne ne fait que mettre en valeur le non-sens de l'homme, touché injustement par la maladie, ce qui crée une plus forte opposition entre le monde des malades et celui des sains (et le lecteur remarquera les nombreuses joutes entre Adrienne et sa sœur), opposition que revêt aussi la jalousie entre les deux sœurs. Ainsi, c'est bien la maladie qui empêche tout lien entre les deux sœurs, respectivement rongées par la jalousie mettant en opposition malade et saine.

Ainsi, images de l'ennui, la maladie et la nosophobie qui l'accompagne ne font que masquer le mal-être des personnages, qui font de leur corps le siège de toutes leurs affections. Mode d'expression de sa souffrance psychique, la maladie exprime le désir du personnage de se recentrer. Besoin d'affection, désir d'attention, repli sur soi ou crainte de la mort, la maladie exprime un mal-être évident, qui, au lieu de trouver une écoute et une attention tant désirée, ne fait que provoquer l'indifférence ou le déni d'autrui, tout comme il désagrège et anéantit le corps malade. Il n'est alors pas étonnant de trouver dans notre corpus des personnages déformés, caractérisés par des stigmates physiques qui trahissent leurs vices.

²⁹⁶⁰ Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du Mal*, cité, p. 21.

²⁹⁶¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 342. D'ailleurs, les symptômes d'une maladie apparaissent dès lors qu'elle tombe amoureuse. Jacques Dupont y voit un lien indubitable : « elle s'installe avec une secrète et involontaire complaisance dans cet état – l'ambivalence de la phobie qu'elle éprouve pour la maladie de sa sœur [...] apparaît dans la visite au pharmacien de Dreux [...], comme dans l'idée de stimuler la maladie pour pouvoir consulter Maurecourt [...], et sans doute dans le seul fait de tomber amoureuse d'un médecin – et le récit tend à se faire nosographie, tableau clinique fortement chargé » (Jacques Dupont, « Adrienne à corps perdu », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 3). Cela confirme notre hypothèse avancée précédemment. L'ennuyé tend à se complaire dans son état car cela lui donne un intérêt qu'il ne parvient à avoir aux yeux des autres. Par ailleurs, vécu comme un destin, la maladie permet au personnage de constater que son existence est un malheur, et donc, qu'il ne peut lutter, d'où son inaction. Nous l'avions déjà constaté dans la partie deux : le personnage est bel et bien pourvu d'une mauvaise foi bien caractéristique de l'être faible et sans volonté. De même, Éliane réalise le même parallèle, se déchargeant de toute responsabilité dans son choix amoureux : « « Oui, je t'aime, poursuivit-elle [...]. C'est un peu comme une maladie. Il y en a qui naissent rachitiques, ou poitrinaires, moi je suis née amoureuse, et amoureuse de toi » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 176).

2 – Entre monstruosité et vices :

Incarnant un « monstre délicat »²⁹⁶² dans l'adresse « Au lecteur » de Baudelaire ou un monstre dévorateur²⁹⁶³ chez Claude-Adrien Helvétius, l'ennui semble trouver avec le monstrueux l'idée de décadence²⁹⁶⁴ de l'être. Traduisant la perte de tout ancrage dans le réel, une sorte de perversion du personnage incapable de se satisfaire d'un quotidien devenu médiocre et de ce fait peu stimulant, l'ennui fait du corps une geôle, parce que miroir d'un être dépourvu face à lui-même. Aussi ce corps devient-il le sombre reflet de celui qui – anormal, pour reprendre la définition première du terme « monstre » – ne parvient plus à cacher la bête qui est en lui. À la fois « monstre » et « prodige » pour Pascal, l'homme – tout aussi misérable soit-il, a lui aussi sa grandeur, qui semble peu présente pour Green. Au contraire, les personnages greeniens coùvent en eux des passions qui les brûlent, les dominent, et qui les anéantissent. Impuissants, incapables d'agir au bon moment, ils sont condamnés à l'échec, puis à l'inaction, par défaut de l'action, parce que cette dernière n'est qu'une preuve de plus de leur infériorité. Il est alors évident que leurs vices ne font qu'exprimer la frustration d'un être lassé d'être chosifié par son quotidien et son rapport avec autrui.

a) Vers une déshumanisation du personnage :

Si à l'origine, le portrait appartenait surtout au discours épideictique, puisqu'il s'agissait de « « mettre sous les yeux » diverses caractéristiques relatives à une personne

²⁹⁶² « C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka, / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! » (Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 6).

²⁹⁶³ « Que vois-je ? C'est l'ennui, monstre qui se dévore, / qui se suit en tout lieu, se retrouve et s'abhorre. / Son front livide est ceint d'un rameau de Cyprés. / Les amants près de lui, poussent de vains regrets ; / Ces malheureux qu'alors aucun transport n'enflamme, / Sondent avec effroi le vide de leur âme. / Déjà l'infirmité, les yeux éteints et creux / Le corps moitié courbé sur un bâton noueux, / A de l'âge caduc hâté le lent outrage, / Et de son doigts d'airain sillonné leur visage. / Ils invoquent la Mort, espoir du Malheureux : / Et la trop lente Mort se refuse à leurs vœux. » (Claude-Adrien Helvétius, *Le Bonheur*, Paris, Encre marine, 2006, coll. « Bibliothèque hédoniste », 103 pages).

²⁹⁶⁴ Il est aussi le thème privilégié de la littérature dite « décadente », dont Huysmans est sans doute le représentant le plus probant avec le personnage de Des Esseintes, névrosé, insatisfait de la réalité et frustré, se replie sur soi en se retirant dans sa maison de Fontenay où il cherche désespérément – grâce au culte de l'artifice qui est pour lui « la marque distinctive du génie de l'homme » – à éprouver sans cesse de nouvelles sensations et des plaisirs rares. L'artifice est pour lui une création du monde au lieu d'une soumission. Aussi, exacerbé dans le décadentisme, l'ennui se fait l'image de la désillusion de ces personnages, qui réagissent soit en accumulant toute sorte de savoirs ou d'objets leur permettant de se divertir ou d'emplir un vide qu'ils ressentent profondément, soit en se délectant de tout ce qu'il y a de plus d'étrange, de plus raffiné, en réaction contre l'écoeuvante médiocrité et banalité de l'existence.

afin d'en tirer argument »²⁹⁶⁵, il semble que le portrait greenien – dont nous avons mis en lumière la valeur antithétique et significative – reprenne cette fonction. En effet, certains éléments sont mis en lumière, accentués, et donnent l'impression que les passions des personnages sont exprimées par leurs défauts physiques. C'est aussi la raison pour laquelle le portrait d'un personnage n'est jamais figé, évoluant avec le personnage et son ancrage dans le décor. De fait, comme un miroir grossissant, l'ennui révèle et accentue un défaut physique du personnage²⁹⁶⁶, créant ainsi un monstre. En effet, si l'on s'intéresse aux différentes définitions du terme, l'anormalité physique est commune à toutes :

1. être vivant présentant une importante malformation. 2. être fantastique de la mythologie, des légendes. 3. animal, objet effrayant par sa taille, son aspect. 4. personne d'une laideur repoussante. 5. a. personne qui suscite l'horreur par sa cruauté, sa perversité. b. personne qui effraie ou suscite une profonde antipathie par un défaut, un vice qu'elle présente à un degré extrême²⁹⁶⁷.

Présentant une quelconque difformité physique ou morale, le monstre est bien une déviation par rapport à la norme. « Si l'on conjugue différence et laideur [...], on arrive aux êtres monstrueux »²⁹⁶⁸. Aussi, les personnages greeniens sont-ils tous pourvus de traits caractéristiques dévoilant leur caractère ou leurs vices. Par exemple, Adrienne se caractérise par la dureté de certains de ses traits, mis en valeur par la lumière d'une lampe.

La lumière de la lampe tombait sur elle et donnait à son visage une blancheur qui en accentuait le caractère un peu impassible. Une ombre renforçait la ligne droite des sourcils et le contour un peu dur de la lèvre inférieure, comme un dessinateur qui repasse certains traits dont il veut faire apprécier la force²⁹⁶⁹.

Accentuant la ressemblance de la jeune fille avec sa grand-mère, Antoinette Mesurat, avec son « blanc visage »²⁹⁷⁰ ou sa bouche devenue moins « pleine et

²⁹⁶⁵ Michel Ermann, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, coll. « Thèmes et études », 143 pages, p. 52.

²⁹⁶⁶ Dès lors, « il arrive qu'une partie de son corps [du personnage] efface toutes les autres, que ce soit par sa beauté ou par sa laideur », remarque Francis Berthelot (Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 104). Ainsi mise en valeur, voire accentuée, elle définit le personnage tout entier, et dénonce ses vices enfouis. Aussi, avec ces mises en lumière de parties du corps du personnage, le narrateur complète et enrichit le portrait du personnage déjà entamé par sa description à proprement parler et le jugement qu'il a provoqué chez son lecteur. Avec ces trois niveaux de présentation (description, jugement et valeur symbolique), le personnage acquiert une valeur qui cesse d'être anecdotique : le personnage n'est plus un rôle, un type codifié, mais acquiert une originalité significative.

²⁹⁶⁷ *Le petit Larousse*, 2003, p. 667.

²⁹⁶⁸ Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, cité, p. 92.

²⁹⁶⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 295.

²⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 287.

rebordée »²⁹⁷¹ pour se rapprocher de son ancêtre, le portrait semble indiquer la progressive dégradation du personnage, perdant de sa jeunesse, mais aussi son identité. Le portrait semble être un croquis, réalisé rapidement, comme l'indiquent la comparaison avec un dessinateur, mais aussi les contours accentués que dessine la lumière, comme pour indiquer la progressive perte de toute humanité chez le personnage. De même chez Mme Legras, dont Adrienne note au concert qu'elle « avait de longues dents régulières dont elle paraissait assez fière »²⁹⁷², image d'un personnage caractérisé par sa faim, son agressivité, sa force et donc potentiellement dangereux²⁹⁷³ pour la jeune fille. De même pour « ces longs doigts courts et pointus »²⁹⁷⁴ qui ressemblent à des griffes acérées. Même si le regard dévoile ces aspects du personnage, le protagoniste est bien incapable d'y trouver un sens. Aussi le narrateur montre-t-il Adrienne fascinée par les manifestations physiques de la violente colère de son père : « son regard était attaché sur le visage de son père sans qu'elle parvînt à en détourner la vue ; ces yeux où le sang dessinait de minces réseaux la fascinaient »²⁹⁷⁵. Une telle focalisation sur le caractère sanguin du personnage avait déjà été établie dès le début du roman : « Aucune émotion ne se lisait jamais dans ses yeux et l'on était frappé par le vide de ses prunelles d'un bleu si vif qu'elles semblaient répandre une sorte de lumière sur les pommettes rouges, les tempes et le front »²⁹⁷⁶. Le vide de ses yeux indique bien une déshumanisation du personnage, dont l'indifférence met en relief le risque qu'il représente pour ses proches ainsi que son égoïsme. Ses joues rouges donnent l'image de sa violence²⁹⁷⁷, tout comme le sang dans ses yeux, accentuant sa bestialité. Pourtant, Adrienne – malgré sa peur – est paralysée devant les manifestations de colère de son père, comme une proie face à son prédateur. Son ennui a fait d'elle un personnage apathique, faible et impuissant, rendue inférieure devant la virilité de son père. Aussi, de façon générale, la grosseur de certains traits ou parties du corps est l'indice d'un vice dominant chez le personnage. Hedwige, par exemple, est effrayée par une visite de Jean, pendant laquelle elle note la taille de ses mains : « elle remarqua la grosseur de ses mains

²⁹⁷¹ *Ibid.*

²⁹⁷² *Ibid.*, p. 360.

²⁹⁷³ D'autant que sa dangerosité est masquée par une apparence plaisante, et un maquillage épais qui trompent la jeune fille : par exemple, Adrienne relève « cette figure blanche et fardée » (*Ibid.*, p. 412) de sa voisine, ou une forte odeur de réséda ou de poudre de riz, qui ne font que l'aider à prendre la jeune fille naïve dans ses filets.

²⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 503.

²⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 388.

²⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 292.

²⁹⁷⁷ Aussi, à chaque explosion de colère, « le sang montait à ses joues » (*Ibid.*, p. 322), et il ne devient plus qu'un archétype de la violence sanguine : « Elle vit ses yeux aux paupières ajourdiées, son nez charnu où de petites veines se croisaient » (*Ibid.*, p. 323) ; « Le sang avivait ses pommettes et semblait prêter un éclat plus vif à ses yeux bleus » (*Ibid.*, p. 345).

et tenta d'imaginer toutes les mauvaises actions qu'elles avaient pu commettre : elles avaient volé ou frappé quelqu'un, ou peut-être tué »²⁹⁷⁸. Ce « trop » des personnages, opposé à la norme, et donc indice d'une quelconque déviance est à l'image des vices qui les perturbent. Aussi Gertrude est-elle – dans son « trop plein » de chair, caractérisée par de « lourdes jambes [qui] ressemblaient aux jambes d'une gigantesque poupée »²⁹⁷⁹, mais aussi par de « grands bras lourds »²⁹⁸⁰ qui complètent la comparaison à une poupée. D'une part est mise en évidence l'indolence naturelle du personnage, d'autre part le narrateur insiste sur, comme pour Mme Legras, la prédominance de l'appétit sensuel. Une telle indolence et donc une certaine déshumanisation est relevée à propos de Rose :

Elle marchait en écartant les genoux, et son grand corps balancé d'un pas raide donnait l'impression d'être mû par une mécanique. Elisabeth la suivait de son mieux, les yeux fixés sur les énormes pieds chaussés de noir que sa tante posait bruyamment à terre ; ou bien, levant la tête, la petite fille voyait un large dos carré qui oscillait de droite à gauche dans le ciel²⁹⁸¹.

Le lecteur a l'impression de contempler un des portraits désintégrés de Picasso, tellement le personnage a l'air désarticulé. Nous avons déjà mis en valeur cet aspect de Rose, mais aussi de nombre d'êtres ennuyés. Leur existence est réduite à son aspect le plus mécanique qui soit, impliquant une perte de sens et d'implication personnelle, d'où leur ennui. Ici, le personnage est comme un automate, perdant toute identité et toute humanité. De même pour Mlle Bergère : « Aussi fixait-elle d'un œil défavorable le large dos de Mlle Bergère qui remuait laidement sur son tabouret. Elle lui en voulait des contorsions indécentes que le rythme de la valse imprimait à ce corps monstrueux »²⁹⁸². De même, M. Agnel ne semble plus rien avoir d'humain sous l'effet du regard d'Élisabeth : « Sa tête grisonnante se perdait dans la pénombre, et elle ne voyait que son long corps plat dans ses vêtements de deuil, allant tout droit sans s'incliner d'un côté ni de l'autre, d'un pas silencieux et régulier »²⁹⁸³. Le personnage n'est plus qu'un corps, « décapité par les ténèbres »²⁹⁸⁴, accentuant la peur du noir de la fillette et créant une atmosphère fantastique qui semble transformer les personnages. Aussi, ce même M. Agnel oscille entre un singe et un humain morcelé : « Elle considéra les longues mains velues

²⁹⁷⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 247.

²⁹⁷⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 322. Ou plus loin, « les grosses cuisses de Gertrude » (*Ibid.*, p. 364).

²⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 323.

²⁹⁸¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 414.

²⁹⁸² *Ibid.*, p. 462.

²⁹⁸³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 511.

²⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 512.

qui pendaient, immobiles, au bout des manchettes empesées, puis son regard tomba sur les grands pieds luisants »²⁹⁸⁵. Le verbe « pendre » et l'adjectif « immobiles » suggèrent l'absence de toute vie, tandis que les adjectifs « longues », « velues » et « grands » donnent l'image d'un singe dont nous verrons le sens plus loin. Aussi, le lecteur a l'impression que les personnages ne sont plus que des corps désagrégés, à l'image de ce temps décomposé de l'ennui.

Ainsi, le lecteur assiste à une indétermination physique des personnages, souvent assimilés à des bêtes²⁹⁸⁶. Le narrateur offre ainsi une véritable galerie de portraits s'apparentant à un bestiaire, non sans se dépourvoir de son ironie, créant ainsi un monde incompréhensible, qui ne présente plus rien d'humain. Tel est le cas d'Antoine Mesurat, « penché comme pour écouter et son dos arrondi faisait penser à celui d'une bête puissante à l'affût d'une proie »²⁹⁸⁷, donnant l'image évidente de son agressivité bestiale. Alain Romestaing, analysant les « corps de bêtes dans *Léviathan* »²⁹⁸⁸, voit dans cette animalité répandue dans l'œuvre greenienne un concept qui rattache les pulsions à un mode de vie sans raison. Le personnage devient de fait le jouet de ses pulsions, et perd toute humanité. Les comparaisons ou métaphores bestiales sont donc récurrentes. Mme Vasseur est « une tigresse qui n'était pas toujours sûre de ses rugissements »²⁹⁸⁹, tandis que son mari, face à une telle colère, devient « un vieux chien fatigué »²⁹⁹⁰, les deux comparaisons indiquant bien le rapport dominant – dominé entre les personnages et l'incapacité de Mme Vasseur de retenir ses émotions brutes. Face à l'imprévisibilité de ses explosions de colère, son mari est encore une fois impuissant, incapable de s'imposer et donc relégué à son infériorité et à la difficile mise en œuvre de sa volonté. De même Jean est-il appelé « mon ours »²⁹⁹¹ par Hedwige, en référence à sa douceur. Mais l'ironie du narrateur ne se prive pas de comparer le même personnage à différents animaux. Après avoir été une tigresse, Mme Vasseur subit une comparaison bien moins flatteuse : « Sa tête grise s'agita sur un

²⁹⁸⁵ *Ibid.*

²⁹⁸⁶ Selon Édith Perry, « l'animal se profile dans certains noms propres et en particulier le rat dans MesuRAT, LeRAT, LegRAS... » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 495). Il y a bien une parenté avec l'animal, destinée à caricaturer le personnage et lui enlever toute notion de libre arbitre. Le voici dépourvu de ce qui, finalement, pourrait lui donner les clefs pour évoluer et trouver des solutions viables à son ennui. Il est alors évident qu'en agissant sous le coup de ses pulsions, le personnage ne peut éviter l'impasse.

²⁹⁸⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 345.

²⁹⁸⁸ Communication lors de la journée d'étude « Julien Green et les rêves du corps », organisée par le CERIC et la Société Internationale d'Études Greeniennes à l'Université d'Angers, le 11 mai 2012. Alain Romestaing, « Corps de bêtes dans *Léviathan* de Julien Green », in *Études greeniennes, Julien Green et les rêves du corps*, Clamart, Calliopées, 2014, n° 6, pp. 29-44.

²⁹⁸⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 220.

²⁹⁹⁰ *Ibid.*

²⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 223, et *Ibid.*, p. 245.

cou décharné et elle tourna de droite et de gauche un long profil où l'œil noir s'écarquillait comme celui d'un vieux cheval pris de panique »²⁹⁹². Entre le cheval et un vautour, Mme Pauque devient tout aussi ridicule que moins intimidante pour ses proches, mais elle perd aussi tout ce qui forme son humanité. Il en est ainsi aussi de Gaston Dolange rêvé par Hedwige : « il souriait d'un sourire cruel, mi-sérieux, mi-moqueur, déjà sûr de sa victoire. Ses dents luisaient, ses yeux bleus relevés vers les tempes se plissaient au-dessus des pommettes roses... »²⁹⁹³. Ne revêt-il pas une apparence féroce, dénuée d'une once d'humanité ? C'est aussi une soudaine agressivité, un soudain besoin de blesser, qui prend Hedwige, pour se venger de son infériorité. Aussi se dirige-t-elle tout naturellement vers plus faible qu'elle, comme nous l'avons vu, pour exercer une méchanceté sadique. « - Vous travaillez, fit Hedwige dont les narines s'écartèrent comme celles d'une bête qui hume le sang »²⁹⁹⁴. Il en est de même pour Gustave, qui lui, a la férocité inscrite en lui, une animalité bestiale qui fait dire à la directrice de Chanteleu que « ce n'est pas un homme, c'est un sanglier »²⁹⁹⁵. Sa description est probante :

Un grand nez courbe et des yeux clairs au regard perçant lui donnaient l'air distingué d'un aigle, et une forte chevelure aux tons de cuivre foncé confirmait cet aspect d'oiseau de proie par la façon dont elle était brossée en arrière, imitant la vigoureuse plantation d'un plumage fauve²⁹⁹⁶.

« Roi des oiseaux, incarnation, substitut ou messager de la plus haute divinité ouranienne et du feu céleste, le soleil, que lui seul ose fixer sans se brûler les yeux »²⁹⁹⁷ : Julien Green a réuni dans la description les deux aspects de l'aigle, que ce soit sa puissance, cet aspect royal qui force le respect, ou l'aspect solaire de l'aigle, indiqué par la chevelure flamboyante du personnage. Pourtant, la comparaison semble tromper le lecteur : aucune noblesse chez Gustave. Au contraire, s'il se donne des airs, c'est bien pour cacher ses vices. Ce qu'il faut retenir de cette image, c'est l'idée que le personnage

²⁹⁹² *Ibid.*, p. 235. Et que dire de l'assimilation d'Arlette à un « goret couronné d'une frange blonde » (*Ibid.*, p. 263) ? Plus que son ridicule, l'auteur met en lumière sa stupidité, « symbole des tendances obscures, sous toutes leurs formes de l'ignorance, de la gourmandise, de la luxure et de l'égoïsme » confirme le *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres* (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 778).

²⁹⁹³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 241.

²⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 366. Félix aussi semble excité par la faiblesse qu'il constate chez Brochard : « ses yeux verts luisaient comme ceux d'une bête et Brochard fut pris d'un tremblement qu'il ne parvenait pas à dissimuler » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 319).

²⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 449.

²⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 314.

²⁹⁹⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 12.

est un prédateur, et son apparence féroce est une façon de soumettre sa proie, tandis que son regard perçant lui permet de la repérer. D'ailleurs, le narrateur indique par sa description qu'il s'agit de se méfier des apparences. En effet, s'il était ancien élève des pères et se montre moralisateur, il n'empêche qu'il est le premier à pécher. « Sous des apparences de férocité, il savait se montrer poli »²⁹⁹⁸. C'est bien le propre du personnage : séduire, tromper la proie, la fasciner, pour s'assurer une plus forte domination. Il est alors, selon les dires du Colonel Aloy, un « rude lapin »²⁹⁹⁹, image qui indique bien le mélange dureté – douceur avec lequel il paralyse ses proies. Aussi devient-il un tigre, prêt à dévorer Brochard, dont il jouit de la faiblesse et de la facile manipulation qu'il lui offre : « Un sourire étirait les coins de sa bouche, mais c'était un sourire de tigre et le regard de ses yeux clairs tombait droit sur le petit visage fripé par la peur »³⁰⁰⁰ ou encore, devant l'avidité de Zampa face aux richesses de Gertrude, il a « un sourire de tigre »³⁰⁰¹. Sa cruauté sadique est elle aussi une manière de ressentir une existence fuyante et de rééquilibrer la sensation de sa propre vacuité, en la projetant sur autrui. Son côté effrayant et massif, puissant et dangereux est rappelé par une autre assimilation animale : après sa proposition d'acheter Louise, il « glissait des doigts de rhinocéros dans des gants fourrés »³⁰⁰². Lorsque l'on connaît la valeur sexuelle des gants chez Julien, il n'est pas étonnant de voir dans cette métaphore la confirmation du caractère bestial du personnage, et dans son geste une image probante. Il n'hésite en effet pas à charger sa proie pour obtenir ce qu'il veut, quitte à bafouer un peu plus la morale, mais jamais sans dévoiler entièrement sa violence. C'est une violence sourde, latente, qui le caractérise. Aussi, accompagnant en voiture sa sœur à l'étude de M^e Goupil afin que cette dernière signe les papiers faisant de Gustave l'unique tuteur de Louise, il « lance » sa voiture dans les rues de Paris, mais avec une maîtrise qui lui permet d'éviter « les obstacles avec l'élégance d'un requin dans les profondeurs »³⁰⁰³. C'est bien le propre du personnage, agir en profondeur, avec toute la cruauté qui le caractérise, mais aussi cacher ses vices sous une élégance et une loquacité qui lui assurent le succès dans ses entreprises. Parfois même, une même caractéristique semble rapprocher plusieurs personnages. Tel est le cas entre M.

²⁹⁹⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 314.

²⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 413.

³⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 335. D'ailleurs son ami le Colonel Aloy présente les mêmes caractéristiques. Il a une « moustache de chat en colère » (*Ibid.*, p. 413), qui suggère la ruse du personnage, tout axé sur la séduction, mais aussi sur la stratégie, qui découle de son titre militaire. Il tente en effet de séduire Gertrude, dans un « marivaudage » qui la laisse néanmoins de marbre.

³⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 416.

³⁰⁰² *Ibid.*, p. 380.

³⁰⁰³ *Ibid.*, p. 417.

Agnel, M. Urbain, et M. Edme. Aussi, Élisabeth observant M. Agnel le dote de caractéristiques simiesques : « Elle considéra les longues mains velues qui pendaient, immobiles, au bout des manchettes empesées, puis son regard tomba sur les grands pieds luisants »³⁰⁰⁴, puis le lecteur lit à propos de M. Urbain :

Avec ses bras trop longs et sa barbe qui lui mangeait le visage jusqu'aux yeux, il ressemblait, plutôt qu'à un homme, à un singe anthropoïde dans une redingote de pasteur ; l'analogie était d'autant plus frappante qu'il se déplaçait avec une agilité beaucoup plus animale qu'humaine et qu'il fléchissait un peu les genoux en marchant³⁰⁰⁵.

Puis, la description se précise :

Cependant il [M. Agnel] ne recula pas ; bien au contraire il fit de visibles efforts pour soutenir un regard où brillaient la haine et une sorte de joie malfaisante. Petits et marron, les yeux de M. Urbain s'abritaient sous la broussaille épaisse des sourcils. Il était manifeste que le nez minuscule aux narines ouvertes avait été écrasé d'un coup de poing. Dans le paquet de crin grisonnant qui constituait la barbe, la bouche disparaissait tout entière, mais les parties du visage qui n'étaient pas envahies par le poil accusaient une santé robuste. On eût cru, on eût en quelque façon espéré pour la vraisemblance qu'il serait sale, mais cet homme des cavernes montrait une espèce de coquetterie dans la fraîcheur de son linge ; sa mise était funèbre et correcte, ses ongles propres, ses chaussures frottées à outrance comme pour un mariage ou un enterrement³⁰⁰⁶.

Outre la méchanceté probante du personnage, sa proximité avec le néant est dévoilée par ce portrait : « funèbre » ou « enterrement » sont une référence directe, mais si l'on observe en détail le portrait, d'autres éléments semblent corroborer l'hypothèse. Yeux, nez et bouche paraissent comme engloutis par la masse de poils dont il est pourvu, et nient donc son humanité : ses yeux disparaissent sous ses sourcils, son nez est écrasé et réduit à des narines importantes et sa bouche est cachée sous sa barbe. Le personnage mêle ainsi de par sa mise, un aspect humain, qui est nié par un corps velu et anthropoïde. Enfin, le narrateur note à propos de la barbe de M. Edme : « Les cheveux grisonnaient, mais la mâchoire se recouvrait d'une courte barbe charbonneuse dont celle de M. Agnel était une réplique servile et celle de M. Urbain une imitation plus indépendante »³⁰⁰⁷. Si les trois personnages paraissent liés dans le rêve d'Élisabeth par leur caractérisation physique, il semblerait – puisque « certains détails demeurent mystérieux »³⁰⁰⁸ que ces

³⁰⁰⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 512. L'image du singe se poursuit plus loin : « Sans trop savoir ce qu'elle faisait, Élisabeth saisit la longue main velue de M. Agnel... » (*Ibid.*, p. 536). Il faut aussi y voir une image rassurante pour ce personnage, puisqu'il ne manque pas d'une affection toute paternelle envers elle.

³⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 589.

³⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 590.

³⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 593.

³⁰⁰⁸ « Genèse et structure » de *Minuit*, in *Œuvres complètes II*, cité, p. 1428.

trois personnages donnent l'image du dualisme de la nature humaine. M. Agnel provoque la sympathie et l'antipathie de la fillette, puis se révèle être un personnage bon, incarnant « la foi simple et radieuse »³⁰⁰⁹. Il la guide et lui donne les premières clefs pour comprendre Fontfroide. C'est dans la chambre de M. Urbain que sont allés se réfugier Serge et Élisabeth, et c'est aussi lui qu'évoque M. Edme pour leur faire ouvrir la porte, se faisant ainsi « le gardien de la virginité de la jeune fille »³⁰¹⁰. Peut-être donc ces trois personnages sont-ils les trois facettes de l'image paternelle qui finalement amène Élisabeth à Fontfroide. En tout cas, il faut retenir un certain malaise qui découle de ces portraits, et donc l'idée de la peur qui peut lier les personnages. M. Agnel l'introduit dans un lieu mystérieux qui provoque d'abord sa peur, M. Urbain à lui seul a une apparence peu rassurante, plus préoccupé que tout à « défendre son territoire menacé par l'arrivée d'étrangers »³⁰¹¹, et est évoqué à un moment où les personnages sont poursuivis par M. Urbain qui est allé chercher des armes, M. Edme et M. Agnel, et enfin, M. Edme ne lui offre pas un refuge assez sécurisant à sa peur, d'où son choix de l'abîme.

Par ailleurs, outre l'image de la bestialité du personnage, la comparaison animale permet d'enrichir le portrait du personnage en créant des relations de sens. Aussi, Gertrude est au début du roman comparée à une otarie, à cause de sa robe : « De dos, la soie luisant sur des formes un peu lourdes, elle faisait songer à une otarie, mais cela et jusqu'à sa démarche indécise, presque chancelante, tout faisait d'elle une personne sur le passage de qui les hommes se retournaient »³⁰¹². Le lecteur a l'image d'un personnage qui ne se connaît pas lui-même, de son indécision, comme le suggère l'aspect brillant et donc insaisissable de sa robe. Pourtant, le personnage est souvent comparé à une statue, de par son immobilité, mais aussi parce que « quelque chose dans sa démarche faisait songer à la pesanteur d'une statue »³⁰¹³, ce qui indique l'indétermination du personnage, mais aussi son enlèvement dans l'ennui. Le comique de la description naît aussi du fossé entre ce que le personnage pense être, et l'image qu'elle donne d'elle. Si elle se pense élégante, le narrateur la dépeint chez elle de façon bien moins distinguée, ronflant « comme une bête »³⁰¹⁴ ou riant avec « un petit rire légèrement vulgaire »³⁰¹⁵. Aussi le narrateur parsème-t-il les comparaisons animales tout au long de l'œuvre, faisant de celle-ci un

³⁰⁰⁹ Annie Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, cité, p. 169.

³⁰¹⁰ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 180.

³⁰¹¹ *Ibid.*, p. 495.

³⁰¹² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 288-289.

³⁰¹³ *Ibid.*, p. 290.

³⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 445.

³⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 326.

bestiaire tout autant comique qu'imagé. Le narrateur n'épargne personne, pas même la cuisinière Lina. Cette dernière, qui observe sa maîtresse « comme on tient en respect une bête dont on se méfie »³⁰¹⁶, est pourvue « d'une large croupe »³⁰¹⁷, tout comme Gertrude qui est caractérisée par une énorme « croupe »³⁰¹⁸ disant la sensualité du personnage. De même pour Brochard et ses appétits démesurés : « Brochard saisit un éclair qui fut englouti presque d'un coup, à la façon des chiens »³⁰¹⁹, provoquant, par son avidité pourtant similaire à celle de l'hôtesse, le dégoût de cette dernière. Gertrude pousse « un cri de bête »³⁰²⁰, et Brochard se comporte comme un prédateur guettant sa proie : « Il était là comme un animal au fond d'un trou, mais il savait bien que tôt ou tard la nécessité de courir le chasserait de son refuge et que dehors l'attendait la terreur particulière à toutes ses randonnées nocturnes »³⁰²¹. Sortant, il promène « autour de lui un regard de chien perdu »³⁰²². Caricaturant la pédophilie des personnages, la comparaison bestiale donne l'image d'un personnage en proie à ses désirs, incapable d'y résister parce que cela leur permet de mettre un point – momentanément – à l'ennui qui dévore leur existence.

De plus, le narrateur offre de cette manière une savoureuse caricature comique de la vanité des jeudis de Gertrude, en en faisant un poulailler géant. Les notations en ce sens sont récurrentes. Élisabeth Blache-Bader est « une fouine aux perçants yeux noirs »³⁰²³, tandis que sa sœur Léonie, terrorisée par Brochard, a « un regard de biche traquée »³⁰²⁴ ou

³⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 295.

³⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 313. Caractérisation complétée par une autre assimilation du personnage à une vache : « elle gravit les marches qui menaient au grenier d'où elle pouvait avoir une vue plongeante sur la rue, et comme dans une sorte de galop qui faisait songer à celui d'une vache tant il faisait trembler les lattes du plancher, elle s'élança vers la porte-fenêtre dont elle fit sauter le loquet ... » (*Ibid.*, p. 420). Le personnage présente les caractéristiques de la mère nourricière, de son métier, mais aussi par son autorité que Gertrude n'ose pas contester. Elle a une « rudesse et [une] dignité presque animales » (*Ibid.*, p. 294) qui indiquent néanmoins l'amour sincère qu'elle porte à Louise, contrairement à l'amour mielleux de Gertrude et Gustave.

³⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 307.

³⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 411.

³⁰²⁰ *Ibid.*, p. 321.

³⁰²¹ *Ibid.*, p. 331.

³⁰²² *Ibid.*, p. 356.

³⁰²³ *Ibid.*, p. 310. D'ailleurs, le regard de ces invitées ainsi que de la cartomancienne Zampa est révélateur de l'intérêt qu'elles trouvent dans leur fréquentation de Gertrude. Zampa est par exemple à plusieurs reprises caractérisée par la brillance de ses yeux. « Amplement cernés de noir, les yeux de la cartomancienne luisaient comme au fond d'une grotte » (*Ibid.*, p. 416) ou encore elle a « les prunelles en flamme » (*Ibid.*). Le narrateur lui attribue des intentions peu claires, comme l'indique la référence à la grotte, mais aussi sa comparaison avec une taupe, animal souterrain par définition : « Elle eut un sourire cruel puis, avec l'énergie d'une taupe qui se fouit un passage, disparut dans la foule » (*Ibid.*). La grotte est bien « un lieu de choix pour les pratiques de la sorcellerie » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 182), liant ainsi le personnage à des forces occultes. Ceci dit, il est indéniable qu'elle joue un rôle pour mieux retirer de l'argent à Gertrude. Son maquillage lui permet d'aller en ce sens et suggère une volonté du personnage de cacher son identité réelle.

³⁰²⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 310.

encore une autre invitée avance « un profil de dindon »³⁰²⁵. La métaphore se poursuit, suggérant la bêtise des invités présents seulement pour briller, se montrer et combler la vacuité de leur existence. « Cette expression fut reprise avec des gloussements de gaieté par quelques sexagénaires qui se poussaient pour voir de plus près l’oiseau rare »³⁰²⁶, un jeune homme inconnu des réceptions de Gertrude, Félix³⁰²⁷, qui attire ainsi la convoitise des « poules » présentes : « une charmante vieille posa sur le poignet du jeune homme une patte de poule dans un gant de peau noir »³⁰²⁸. Là encore la jeunesse est une proie facile pour les adultes d’âge mûr, voyant en elle un antidote à leur décrépitude. « Plusieurs invités sortaient, en effet, de la maison de Gertrude et bien qu’il fût impossible de saisir ce qu’ils disaient, le bruit de leur joyeux caquetage voyageait dans l’avenue »³⁰²⁹. Les invités sont à l’image de l’hôtesse, elle aussi comparée à une poule par Zampa : « ses paupières légèrement bleutées ressemblaient à celles d’une poule »³⁰³⁰. La vacuité de l’existence et la bêtise³⁰³¹ des personnages est ainsi mise en valeur par une telle métaphore qui dresse un portrait peu flatteur d’eux, suggérant que leur ennui découle de leur façon erronée de concevoir l’existence, dans des divertissements mondains vains. Il en est de même avec certaines comparaisons, accentuant le grotesque d’un personnage en proie à son désir. Aussi Brochard est-il souvent représenté dans des postures peu avantageuses, l’assimilant à un chien. Assis sur un trottoir, il peine à se relever : « en s’aidant des mains et des pieds, il se releva et promena autour de lui un regard de chien perdu »³⁰³², puis, effrayé par un coup de sifflet, devient une bête. « Sûr que personne ne pouvait le voir, il se mit d’abord à quatre pattes, comme une bête, et bientôt, avec d’infinies précautions, s’étendit sur le ventre, le visage dans les feuilles mortes »³⁰³³ avant d’en sortir, « en rampant des fourrés »³⁰³⁴. Le lecteur a l’image d’un être en pleine déchéance corporelle, qui n’a plus rien d’humain lorsqu’il est en proie à la servitude que provoque le désir charnel. Outre le grotesque de son attitude, il faut voir dans cette métaphore la caricature d’un personnage rendu ridicule par ses vices, mais aussi affaibli : au lieu d’un prédateur, il a plutôt

³⁰²⁵ *Ibid.*, p. 312.

³⁰²⁶ *Ibid.*, p. 316.

³⁰²⁷ Ce dernier semble comme un loup dans une bergerie : il a « un pas de félin, à la fois souple et lent » (*Ibid.*, p. 415).

³⁰²⁸ *Ibid.*, p. 316.

³⁰²⁹ *Ibid.*, p. 319. Une autre invitée, la baronne des Emblatures, présente elle aussi « un profil de galinacé » (*Ibid.*, p. 412).

³⁰³⁰ *Ibid.*, p. 342.

³⁰³¹ Gertrude a par exemple un « regard bovin » (*Ibid.*, p. 390).

³⁰³² *Ibid.*, p. 356.

³⁰³³ *Ibid.*, p. 359.

³⁰³⁴ *Ibid.*

l'attitude d'une proie, d'une bête traquée, comme le suggère son attitude lors de ses chasses nocturnes, ou encore son comportement avec Gertrude : « elle entendit monter dans le salon une plainte qui ressemblait au cri d'un animal blessé »³⁰³⁵. Gertrude aussi, à l'idée de perdre Louise, fait entendre une « modulation douloureuse qui faisait songer à un appel de bête en détresse »³⁰³⁶, indiquant par la même que le vice s'est transformé en instinct animal. Plus question donc d'une mise soigneuse, Gertrude a devant elle un homme à « l'aspect d'un clochard »³⁰³⁷, qui lui lance un « regard de chien battu »³⁰³⁸ et la suit – pour poursuivre la comparaison canine – avec « une docilité craintive »³⁰³⁹ comme pour signaler la déchéance qui attend tout personnage soumis à ses désirs pédophiles.

C'est aussi une manière, pour celui qui pousse la comparaison plus loin, de nier toute importance et toute existence au personnage ainsi comparé, tout comme cela permet d'opérer une distinction entre les forts et les faibles et donc de figurer les rapports de force entre eux. L'image donnée par le narrateur pour décrire la relation entre Louise et sa tante est parlante : « à les voir toutes les deux si différentes par la taille et par le poids, on songeait vaguement à une souris affrontant une énorme chatte »³⁰⁴⁰, mais dans ces rapports n'est pas le plus faible qui en a l'air. Gertrude reprend en effet devant son frère sa faiblesse : « elle commença par miauler en s'informant de sa santé et ce fut un rugissement qui lui répondit »³⁰⁴¹. De même entre le sergent de ville et Brochard : « Pendant quelques secondes, les deux hommes se regardèrent, pareils à des animaux de race différente, le plus gros tout prêt à se jeter sur le plus faible dans un concert de grognements et de cris »³⁰⁴². La phrase accentue l'idée de danger qui découle des déambulations nocturnes de Brochard, et donne l'idée de la culpabilité qui étreint le personnage, considérant le rapport policier – citoyen comme un rapport de force. Aussi Mme Vasseur « pensait quelquefois à Félicie comme à une souris logée dans un mur »³⁰⁴³, pour la cantonner à son insignifiance. Son attitude face à elle ne fait que renforcer la sensation de la couturière d'être méprisée par la bourgeoisie : « Souvent, elle éclatait d'un rire nerveux en rencontrant celle-ci dans l'escalier, tant cette ressemblance avec une souris

³⁰³⁵ *Ibid.*, p. 367.

³⁰³⁶ *Ibid.*, p. 399.

³⁰³⁷ *Ibid.*, p. 368.

³⁰³⁸ *Ibid.*

³⁰³⁹ *Ibid.*

³⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 324.

³⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 455.

³⁰⁴² *Ibid.*, pp. 357-358.

³⁰⁴³ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 249.

lui paraissait évidente »³⁰⁴⁴, et ainsi précipiter le mouvement de révolte de cette dernière. « Félicie ne comprenait rien à la gaieté de Mme Vasseur. Elle ignorait que sa tête grise, son dos cassé et sa démarche trottinante pussent sembler comique et l'apparenter à un animal dont elle avait horreur... »³⁰⁴⁵. La comparaison souligne l'insignifiance du personnage et sa faiblesse, indiquant qu'elle restera toujours au service de la bourgeoisie car elle n'a pas les capacités suffisantes pour se rebeller. De fait, après l'épisode de la gifle, le personnage retourne gentiment à son travail et ne songe pas à poursuivre sa révolte. D'ailleurs, après cette scène, le personnage est bien caractérisé par son impuissance, comme l'indique la comparaison qui suit : « Pendant plusieurs minutes, Félicie demeura cramponnée à la rampe, pareille à une chauve-souris qui ne parvient pas à reprendre son vol »³⁰⁴⁶. Le lecteur a l'image de son difficile envol, annonçant l'aspect avorté de son geste. Mme Vasseur passe elle aussi par le regard sans concession d'Ulrique, désirant s'en détacher. Cette dernière reprend la comparaison du personnage à un vautour : « Il semblait à la jeune femme que pour la première fois de sa vie, elle constatait la laideur de ce grand profil hagard, de ce cou de vautour, de ce corps décharné qui s'agitait vainement dans un peignoir sans élégance, un peignoir de concierge, pensait Ulrique »³⁰⁴⁷. La structure ternaire donne l'image du dégoût d'Ulrique qui semble prendre plaisir à relever ce qui provoque sa haine chez sa mère. Une telle assimilation lui permet de se détacher de Mme Vasseur, et de nier cette filiation qui lui fait honte. Trop médiocre pour elle, sa mère lui évoque pourtant un vautour, animal habituellement associé à la maternité³⁰⁴⁸, ce qui peut signifier une impossibilité à se détacher complètement d'elle. Élisabeth concentre elle aussi sur M. Agnel un mélange d'affection et de haine, comme le suggère la métaphore qui suit : « Ce profil de chèvre qui se découpait comme une silhouette contre l'abat-jour rose de la lampe, elle n'y voyait à présent que de la

³⁰⁴⁴ *Ibid.*. Cette faiblesse d'un personnage né pour être au service d'autrui semble être exprimée par la métaphore de la souris, comme le suggère une autre occurrence dans le *Mauvais Lieu* : « Mlle Perrotte entra d'un pas de souris » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 366). De même plus tard : « Il recula, subjugué, suivi de Perrotte qui s'effaça comme une souris » (*Ibid.*, p. 398).

³⁰⁴⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 249.

³⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 268.

³⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 262. L'image avait déjà été suggérée par le narrateur : « Réveillée comme sa fille par le vacarme à l'étage supérieur, elle avait jeté sur sa chemise de nuit un peignoir mauve dont les manches flottaient en gesticulant autour d'elle. Ses cheveux gris qu'elle n'avait pas pris la peine de nouer ajoutaient à l'air un peu hagard qui lui était naturel et elle tournait le visage de côté et d'autre comme si une main invisible l'eût prise par son grand nez frondeur pour s'amuser d'elle » (*Ibid.*, p. 259). Outre l'image de l'oiseau ou de la chauve-souris donnée par le peignoir mauve, transparait dans cette description ironique l'idée de déshumanisation du personnage. Nous l'avons déjà évoqué plus haut, et ici, l'hypothèse trouve sa confirmation. Le personnage a l'air d'être un simple automate, dépourvu de toute humanité.

³⁰⁴⁸ Notamment dans la culture égyptienne, le hiéroglyphe « vautour » étant le même que celui pour la mère.

bêtise... »³⁰⁴⁹. Elle observe ses travers, ses attitudes ridicules, image de son premier désir de fuir de Fonfroide et donc de nier tout ce qui en fait partie.

L'image de la bête traduit aussi la fragilité de l'être face à son destin, à l'image de Germaine avant son départ, « dans sa robe noire, le dos arqué, elle faisait penser à un insecte. Ses bras remuaient »³⁰⁵⁰, mais aussi, comme l'indique la dernière phrase, la progressive perte d'identité du personnage, qui se désagrège sous l'effet de son ennui. Il n'est alors plus un sujet actant et réfléchissant à part entière, mais un automate agi. La même comparaison se note dans *Le Mauvais Lieu* à propos de Brochard parcourant la ville en quête d'une « fée » : « mais les rangées de sombres immeubles semblaient observer ce petit personnage et ses affolements d'insecte qui cherche à sortir d'une boîte »³⁰⁵¹. Là aussi, le personnage semble dénué de son humanité, alors que les immeubles sont, eux, personnifiés, et lui signalent son insignifiance. Même le sergent de ville est touché par la vanité de tout être : il avance « avec une lenteur d'insecte »³⁰⁵², à lire comme une menace et un étouffement de Brochard, qui voit les frontières morales l'enserrer. Berthe Lerat est elle aussi « sèche et noire, pareille à une énorme mouche »³⁰⁵³, qui se débat dans son insignifiance et son envie de la beauté d'Élisabeth.

Ainsi, les caractérisations animales ne permettent pas de valoriser un quelconque aspect positif du personnage. Au contraire, elles sont la révélation de la nature peu humaine des personnages, prédateurs en puissance, condamnés à l'ennui par leur bêtise et leur difficulté à se détacher du monde terrestre ou bien de leur bestialité, en relation avec l'érotisme qui sous-tend leurs rapports à l'autre, dans une violence qui dit le besoin de dévorer sa proie.

b) Ogres et ogresses :

Si l'on s'arrête sur la définition de l'ogre, le dictionnaire propose les caractéristiques les plus évidentes de ce personnage mythique : « Personnage mythique apparaissant dans les légendes et les contes, où il est représenté comme un[e] géant[e] effrayant[e], avide de chair humaine, en particulier de celle des petits enfants »³⁰⁵⁴.

³⁰⁴⁹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 504. Puis il est comparé à une « vieille brebis » (*Ibid.*, p. 525).

³⁰⁵⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, p. 371.

³⁰⁵¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 355.

³⁰⁵² *Ibid.*, p. 357.

³⁰⁵³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 466.

³⁰⁵⁴ Dictionnaire en ligne, *Trésor de la langue française*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. De plus, le terme présente une étymologie incertaine. Peut-être est-il une altération du mot « orc »,

Personnage immense, doté d'un appétit hors du commun, dangereux pour les enfants parce qu'attiré par leur jeunesse, l'ogre est une figure effrayante, qui fascine et répulse en même temps. Doté d'un physique monstrueux, parce qu'il est – comme nous l'avons vu précédemment chez certains personnages – un mélange d'humain et d'animalité de par sa pilosité souvent développée, il semble défier les lois de la nature parce qu'il nie, par sa voracité, le temps. En effet, en mangeant des enfants, il « fai[t] sienne les vertus de la jeunesse »³⁰⁵⁵ et est donc à lier au temps³⁰⁵⁶. « L'ogre est-il l'image du temps qui s'engendre et se dévore lui-même aveuglément ? »³⁰⁵⁷. Il est en tout cas le symbole du temps dévorateur de l'ennui à travers l'image de sa voracité sans borne³⁰⁵⁸.

Aussi, les personnages greeniens, mêmes féminins présentent une parenté avec la figure de l'ogre. Par le mot « ogresses », nous n'indiquons pas l'épouse de l'ogre qui bien au contraire – si elle est complice de son mari en taisant ses méfaits – protège ses enfants en les cachant de celui-ci³⁰⁵⁹. Au contraire, les personnages féminins greeniens sont de réelles ogresses, dont la proximité avec l'ogre peut être suggérée par la masculinité de leurs traits. Zampa par exemple est pourvue d'un visage qui fascine mais aussi met mal à l'aise : « Ses grands yeux sombres luisaient entre des cils épais et son visage fardé d'une main hardie retenait l'attention par quelque chose d'énergique et de sensuel qui lui donnait un aspect viril »³⁰⁶⁰. Totalisant une apparence féminine et masculine, le personnage unit les caractéristiques de l'ogre et de l'ogresse. Tel est aussi le cas de Mrs Fletcher, dont le « nez charnu et proéminent donnait à son profil quelque chose de dur et de masculin que

de Orcus, le dieu des Enfers, qui a sûrement donné « orco » en italien ; ou bien est-il à rapprocher, comme l'indique le nom « Gargantua » de « garg », le « gosier ».

³⁰⁵⁵ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier : Le Roman mythologique, suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988, 304 pages, p. 98.

³⁰⁵⁶ Le dieu Cronos dévore lui aussi les enfants afin de ne pas être détroné par sa progéniture, dans un fantasme de toute puissance qui en fait ainsi un tyran. Cela permet un rapprochement avec le dieu Chronos, personnification du temps, lui aussi armé d'une faucille.

³⁰⁵⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 693.

³⁰⁵⁸ Ne dit-on pas en effet « la morsure du temps » ? Julien Green lui-même n'intitule-t-il pas un volume de son *Autobiographie* « Dans la gueule du temps » ?

³⁰⁵⁹ Par exemple, Mme Lerat a bien une apparence masculine : « Son visage aux traits masculins et à la peau jaune portait les marques de la fatigue et d'une irritation longtemps contenue ; un observateur impartial lui eût trouvé d'assez beaux yeux d'un bleu qui tournait au noir, mais un front trop dégagé pour celui d'une femme et surtout un nez trop long, trop volontaire, avec des narines toutes prêtes à frémir » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 452). Pourtant, malgré son apparence assez effrayante, dans le « trop » qui suggère un déséquilibre des humeurs dont celle de la colère prédomine, le personnage ne peut être définie comme une ogresse. Au contraire, malgré sa caractérisation masculine et animale, elle est un des personnages de l'œuvre qui s'améliore au contact de l'enfance et qui est bien loin de vouloir lui nuire. Peut-être faut-il voir dans cette description l'ennui colérique d'un personnage pour qui la colère est un moyen d'expression de sa frustration et de son insatisfaction.

³⁰⁶⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 313.

l'on ne retrouvait pas dans ses traits lorsqu'on la regardait de face »³⁰⁶¹ ou bien de Mrs Elliot, sa mère, dont le narrateur offre un portrait saisissant une fois morte. « Un drap recouvrait la morte et accusait ce que le corps avait de lourd et de disgracieux, le ventre, les épaules massives comme celles d'un homme... »³⁰⁶². Gertrude aussi présente une « large carrure »³⁰⁶³ qui domine de toute sa hauteur la fillette, dans une image probante de l'engloutissement de Louise par l'ogresse³⁰⁶⁴, « haute et massive »³⁰⁶⁵. De même pour Mme Attachère, pourvue d'un « visage rogue de vieux pirate tout basané par le vent et une maladie de foie »³⁰⁶⁶ et de « geste[s] viril[s] »³⁰⁶⁷. Son comportement est tout autant masculin, ne laissant aucune place à un peu d'élégance et de douceur. Pire, elle se repait de la tristesse d'Hedwige :

Mme Attachère [...] se renversa de côté dans son fauteuil pour rire à son aise et ouvrit une large bouche, exhibant ainsi une rangée de robustes dents jaunes. Son rire bruyant sortait par saccades d'une poitrine volumineuse et comme pour aider à cette opération, elle frappait du talon sur le tapis³⁰⁶⁸.

Vulgaire, la mère de Georges Attachère présente tous les aspects de l'ogre : elle ouvre « une gueule armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre »³⁰⁶⁹, « une gueule terrible, sadique et dévastatrice »³⁰⁷⁰ qui est, selon Gilbert Durand, « la seconde épiphanie de l'animalité »³⁰⁷¹. Terrifiante, Mme Attachère accompagne son rire bête et sadique d'une démonstration de force qui contribue à la déshumaniser. Elle semble excitée par la naïveté et la faiblesse de la jeune fille, comme un ogre flairant la chair fraîche d'une proie sans défense, et cette attitude est bel et bien présente chez Léontine Legras, Marie Maurecourt, Mme Pauque ou Gertrude et Gustave. Parce qu'ils aiment la chair humaine, l'ogre ou l'ogresse apprécie au même rang toute chair sexuelle. Voilà pourquoi le narrateur parsème l'œuvre de personnages à l'attitude ambiguë envers les enfants ou les

³⁰⁶¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 76.

³⁰⁶² *Ibid.*, p. 211.

³⁰⁶³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 300.

³⁰⁶⁴ Les notations en ce sens sont récurrentes. « Debout au milieu des meubles aux couleurs tendres, elle paraissait gigantesque dans sa robe noire, et les mains sur les hanches elle considérait le jeune être incompréhensible qui se tenait devant elle sans la regarder » (*Ibid.*, p. 323). D'ailleurs, le passage met en valeur le contraste entre les deux personnages, du point de vue physique mais aussi mental. Alors que Gertrude cherche à s'imposer sur Louise par son comportement feint, son affection étouffante, Louise réussit pourtant à renverser les rôles par sa maturité, sa froideur et sa pureté.

³⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 301.

³⁰⁶⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 230.

³⁰⁶⁷ *Ibid.*

³⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 231.

³⁰⁶⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cité, p. 90.

³⁰⁷⁰ *Ibid.*

³⁰⁷¹ *Ibid.*

jeunes filles. Proies toute désignées, ils ont pour eux une naïveté qui permet à ces ogres de les approcher sans rencontrer de résistance. Aussi Adrienne se laisse-t-elle berner par Léontine, ou bien Hedwige laisse Mme Pauque la consoler, parce qu'avec ses gestes affectifs elle est une « présence rassurante »³⁰⁷² à dimension maternelle. Ces deux personnages sont un exemple d'une relation à l'ogre basée sur l'opposition attirance / répulsion, mode de relation de tout enfant à cette figure monstrueuse, comme l'indiquent les nombreux mouvements d'amour et de haine envers elles.

Parfois même, les voix trahissent la dualité effrayante du personnage. Le matin après le parricide, Adrienne entend sa voisine : « Elle distingua les exclamations de Mme Legras et fut frappée de ce qu'il y avait de vulgaire dans le timbre de cette voix un peu forte ; peut-être était-ce celle-là qu'elle avait prise pour une voix d'homme »³⁰⁷³. Quant aux hommes, ils ont des traits grossiers, effrayants, qui trahissent toute leur violence. Nous avons analysé le visage sanguin d'Antoine, ses veines apparentes, son nez « charnu »³⁰⁷⁴ qui dit tout l'appétit du personnage, et il en est de même avec les autres personnages. Hedwige dit de Gaston Dolange qu'il « ressemble à un jeune ogre »³⁰⁷⁵, analogie qui en dit long sur son rapport à l'homme :

Sans être beau, il présentait cet aspect de santé robuste qu'on voit au peuple. Sous d'épais sourcils, ses yeux clairs jetaient un regard sournois de côté et d'autre et sa bouche lippue s'entrouvrait parfois, non pour parler, car il ne savait jamais que dire, mais pour laisser voir des dents carrées d'une blancheur parfaite. Par un geste un peu gauche, il écartait de temps à autre ses cheveux bouclés dont les anneaux se mêlaient sur un front bas, ou bien il portait un doigt à son cou puissant comme pour se libérer de l'insupportable col dur³⁰⁷⁶.

Gaston présente en effet toutes les caractéristiques de l'ogre que nous avons relevé précédemment. Sa puissance physique s'exprime par l'air de « santé robuste » qu'ont de nombreux jeunes hommes, dont Frank par exemple, ainsi que par son « cou puissant » qui tend à l'animaliser. De fait, ses sourcils sont fournis et ses cheveux épais paraissent dévorer son visage, rappelant l'appartenance de l'ogre aux natures animales et humaines. D'ailleurs, le front de Gaston, siège de la réflexion, est bas, suggérant une prédominance de l'action et non pas de la réflexion, et si sa bouche « lippue » – autre signe de sa sensualité – s'ouvre, c'est bien pour dévoiler des dents – image de son appétit bestial et de son sadisme – et non pas pour parler. Son besoin de « se libérer de l'insupportable col

³⁰⁷² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 232.

³⁰⁷³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 399.

³⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 323.

³⁰⁷⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 227.

³⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 226.

dur » confirme nos hypothèses : le personnage est bien moins caractérisé par son aspect humain que par son aspect bestial³⁰⁷⁷. Telle est sans doute une des raisons pour laquelle Hedwige est mal à l'aise en sa compagnie, comme de nombreuses jeunes filles devant l'image de cette sensualité animale, dont Élisabeth. Par exemple, son professeur de piano, Mlle Bergère, dont le nom indique sa parenté avec le monde animal, est tout aussi ambiguë avec l'enfant :

Elle se pencha sur la jeune fille dont l'air absorbé l'intriguait et promena sur son visage un sourire court et tiède qui sentait l'eau dentifrice. « Hein ? » dit-elle à mi-voix en prenant une mine complice. Le bout de son nez effleurait presque la joue d'Élisabeth. « C'est la musique qui vous met dans cet état là ? » murmurait-elle. Nous sommes donc si sensible ? Riche, riche nature ! Nature artiste. Comme moi. Je l'avais senti. Rêveuse, va ! Voilà ce que vous êtes. Et savez-vous ce que je suis, moi ? Savez-vous ce qu'elle est, Mlle Bergère ? »

De sa main dont la paume était comme capitonnée de graisse rose, elle frôla l'oreille puis le cou de la jeune fille, et chuchota :

« Une faunesse ! »³⁰⁷⁸

Fascinée par la nature mystérieuse de l'enfant, plus que par sa beauté, Mlle Bergère est tout autant dangereuse que les autres personnages. La narration met en valeur l'attitude bestiale du professeur, qui flaire sa proie et se joue de son innocence et de sa pureté. Son attitude suspecte envers l'enfant est un désir d'assimilation – au même titre que les autres ogresses. En effet, elle force le rapprochement entre elle et la fillette qui dès le début ne parvient pas à l'aimer. « Ces manières enfantines, ces chatteries, cet exaspérant brio, elle eût pardonné tous les ridicules de la grosse demoiselle si elle avait pu la croire honnête ; par instinct, toutefois, elle se méfiait d'elle et, de son regard limpide, flairait la ruse dans ses malices de bébé »³⁰⁷⁹. Le personnage, par ses gestes troubles, « inspire un dégoût proportionné à l'attrance qu'elle éprouve pour Élisabeth »³⁰⁸⁰, écrit Jean-Claude Joye. Voilà des attitudes de l'ogresse attiré par l'enfance du personnage : elle aussi cherche à la capter, dans un fantasme de pureté qui cache ses vices pédophiles. De fait, Hélène Dottin analyse : « ce type de personnage laid et sensuel, qui revient de façon

³⁰⁷⁷ Dans son *Autobiographie*, Julien Green évoque la nuit de son initiation au plaisir en ces termes : « Je revivais la scène qui avait lieu non loin du pont d'Iéna et n'en éprouvai pas d'horreur. L'horreur vint plus tard. Je renonce à donner une idée de l'inconnu qui s'approcha de moi sous la pluie et dans l'éclairage inquiétant des réverbères. Son visage eût dû me faire peur. D'une laideur saisissante, il exerçait le monstrueux attrait du vice et je ne pouvais que céder, pareil à une bête subjuguée par un chasseur » (Julien Green, *Autobiographie, Jeunesse*, cité, p. 1351). Bien loin de « l'éternel Olympe qu'[il] portai[t] en [s]oi depuis [s]on enfance » (*Ibid.*, p. 1349), il est comme dépourvu de toute volonté devant cet être effrayant dont la laideur animale est tout aussi repoussante qu'attraitante.

³⁰⁷⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 463.

³⁰⁷⁹ *Ibid.*, pp. 461-432.

³⁰⁸⁰ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 77.

obsessionnelle dans les romans, avant d'être en quête d'une pureté perdue ou d'une rédemption symbolique, hume avec délices la chair fraîche susceptible de lui donner le plaisir de l'initiateur, et détourne ainsi sa victime de toute spiritualité »³⁰⁸¹. Ces adultes ont bien l'air, en effet, de prendre un plaisir sadique à dévoiler leur laideur, qu'elle soit physique ou morale. Mlle Bergère disant à Élisabeth qu'elle est une faunesse, Mme Legras palpant la chair d'Adrienne en lui répétant combien elle est belle et jeune, Arlette mettant mal à l'aise Hedwige en lui faisant feuilleter un album de photos de jeunes hommes dans un boudoir qu'elle appelle de façon probante le « nid d'amour », avec des sous-entendus incompréhensibles pour la jeune fille ou Gustave effrayant sa « petite fiancée » en lui disant qu'elle va partir avec lui : tous ces adultes semblent attirer les jeunes dans leurs filets comme pour jouir de leur jeunesse et de leur naïveté et ignorance sexuelle. Aucune amitié ne semble possible pour le jeune personnage : il est sans cesse en danger, sans cesse voué à la solitude à laquelle il est dès son plus jeune âge condamné. Tel est le sort de l'être greenien, qui ne peut que se précipiter à sa fin.

Aussi, le rêve de Gertrude ne laisse aucun doute quant à la menace que représente son frère pour Louise :

Elle voyait son frère Gustave une énorme hache dans les poings coupant un des arbres devant la maison. Avec une force terrible, il frappait le tronc à sa base, non sans rire aux éclats, de ce rire insolent d'un homme qui a toujours raison. [...] Ce qui augmentait son trouble était que Gustave se fût mis en manches de chemise pour exécuter son travail et qu'à chaque fois que la hache mordait dans le bois il faisait : « Pan ! » d'une façon vulgaire. Elle ne le reconnaissait pas. De plus en plus il la terrifiait avec sa face d'ogre³⁰⁸².

Plusieurs aspects apparaissent dans ce rêve. Dans un premier temps, et c'est le plus évident, la force et la violence de Gustave. Le nom « poings », dont Michèle Raclot a relevé la fréquence insolite, « dont l'emploi finit curieusement par se confondre avec celui de la main »³⁰⁸³, dit bien la violence d'une main fermée pour frapper et blesser. La hache

³⁰⁸¹ Hélène Dottin, « N'importe où hors du monde : l'écriture en fuite », in *Julien Green, un voyageur sur la terre*, Valérie Catelain, Hélène Dottin (éds.), cité, p. 146.

³⁰⁸² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 361.

³⁰⁸³ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 517. Michèle Raclot voit dans la main et le poing « des symboles de la communication impossible ou refusée, et des symboles également de l'amour et de la violence [...], ils constituent très évidemment aussi une représentation symbolique de la sexualité et du refus de la sexualité. La main n'est-elle pas, en effet, un instrument de contact et de caresse, et le poing – main fermée et resserrée sur elle-même – ne la rend-il pas précisément impropre à cette fonction amoureuse ? » (*Ibid.*, pp. 517-518). Toutefois, peut-être faut-il nuancer le refus de la sexualité dont elle fait référence. Au contraire, nous voyons une sexualité violente dans ce poing fermé, qui dit le besoin du personnage de s'assurer la domination sur sa proie pour mieux jouir des manifestations de faiblesse, d'infériorité et de peur qu'il voit chez sa victime. Peut-être est-ce plus un geste de menace et une manifestation de force que d'un refus de sexualité.

qu'il manie semble être le prolongement des dents acérées de l'ogre³⁰⁸⁴, et son geste de frapper le tronc est l'image de sa force et de sa puissance, d'une « force terrible » teintée de sadisme, comme le suggère son rire. Ce dernier donne l'image d'un homme bestial, qui dévoile non sans plaisir ses crocs pour indiquer son agressivité. Outre cette violence évidente du personnage se révèle sa sensualité sauvage. En effet, l'image de Gustave en bras de chemise, dévoilant ainsi ses avants-bras, partie du corps chargée en sensualité pour l'auteur³⁰⁸⁵, évoque l'érotisme³⁰⁸⁶ du personnage. Et c'est bien cet érotisme que lui dévoile son rêve et que Gertrude refuse d'admettre, tout comme Gustave lui révèle l'amour ambigu qu'elle porte à Louise : « Enfin je l'aime comme ma fille ! – Non. [...] – Oh ! je ne mens pas, gémit-elle. – Si, fit-il en se penchant sur elle. Tu ne l'aimes pas du tout comme ta fille. [...] Tu la détestes. – Es-tu fou ? – Tu la détestes parce qu'elle te fait peur et elle te fait peur parce que tu es amoureuse. Or, tu ne veux pas être amoureuse. »³⁰⁸⁷. Et c'est bien là le risque : Gertrude ignore tout de son amour pour Louise et représente pour elle une menace car sans la connaître elle ne peut réprimer sa passion.

³⁰⁸⁴ Selon Gilbert Durand, citant les travaux de Dumézil, « les armes sont une sublimation et une ségrégation vicariante du pouvoir thériomorphe des griffes et des crocs... » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cité, p. 183). Il est tout à fait vrai que les ongles acérés de Mme Legras par exemple, ou les dents pointues de divers personnages sont à voir comme l'image de la fonction défensive des crocs ou des griffes animales.

³⁰⁸⁵ Julien Green décrit toujours la fascination des personnages pour les bras, surtout ceux des ouvriers. Dans *Le Mauvais Lieu* par exemple, Gertrude et Louise admirent toutes les deux les ouvriers paveurs qui travaillent devant chez elles, et Gertrude remarque avec un étonnement feint, qui cache son plaisir, que malgré le froid un des deux hommes « travaille les bras nus » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 300). Puis, cédant à la tentation, elle se rend de nouveau à la fenêtre pour l'admirer : « elle écartait le rideau et son regard tombait droit sur l'ouvrier à genoux. « Il faut reconnaître qu'il n'est pas mal de sa personne, se dit-elle. Ses bras... Ne croirait-on pas qu'il tient à les faire voir, par ce froid ? Ses bras sont d'une forme et d'une couleur qui feraient le ravissement d'un peintre. Et d'une vigueur aussi... » » (*Ibid.*, p. 302). De même aussi pour Élisabeth qui remarque grâce aux vêtements troués de Serge la beauté de son corps, dont ses bras sculpturaux aux « veines gonflées » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 557). Julien Green aussi admire la beauté virile des bras des ouvriers, en en faisant ainsi une sorte de mythe littéraire. Aussi dans le *Journal* nous retrouvons l'auteur admirant un homme abattant un arbre au Trocadéro : « L'un d'eux était superbe, avec ses bras nus et son tricot rayé que tendait sa large poitrine » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 122). La beauté est perfection plastique qui évoque une statue parce que l'art magnifie le corps, mais aussi le rend troublant comme l'indique par exemple le trouble du petit Julien revenant du musée avec sa mère.

³⁰⁸⁶ Il a bien, en effet, « un désir brutal de toucher les genoux de la fillette » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 394-395) en lui annonçant son prochain départ pour Chanteleu, mais une certaine retenue et le malaise de Louise l'en empêche : « C'était la première fois de sa vie qu'il se voyait frustré de son désir... » (*Ibid.*, p. 397). Louise n'est donc non pas entourée par l'affection de son oncle et sa tante, mais par un réel désir pédophile qui ne peut qu'être et la cause et la conséquence de leur ennui. En effet, ce désir surgit d'un besoin de fuir la matérialité de l'existence et de retrouver la pureté et la capacité d'émerveillement propres à l'enfance ; et il provoque l'ennui car il est chez ces personnages un but irréalisable du fait d'une part de son immoralité mais aussi et surtout de l'évanescence de Louise. Ils sont condamnés à la côtoyer sans jamais parvenir à réellement la posséder, d'où leur ennui, accru par leur frustration et leur insatisfaction.

³⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 390.

De plus, ces personnages sont de bons mangeurs³⁰⁸⁸, gloutons et bruyants à l'instar du père Mesurat. « Le vieillard découpait sa viande en menus morceaux avec cette

³⁰⁸⁸ Il est intéressant de noter qu'au contraire, leurs proies semblent se laisser mourir de faim. Aussi, Emily « ne mangea pas beaucoup » (Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 139) et « quoiqu'elle fit pour se contraindre, elle ne put manger une bouchée » (*Ibid.*, p. 124) ou bien Adrienne « commença son repas, mais la frayeur et de vives douleurs dans la tête lui ôtaient tout appétit. Elle avala quelques cuillères de soupe, mais dut laisser remporter son assiette à peu près pleine » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 385). De même à l'hôtel-restaurant : « Adrienne mangeait peu... » (*Ibid.*, p. 429), « Quoiqu'elle fit, elle ne put continuer son repas dont tous les plats lui paraissaient insipides ; il lui semblait que les quelques bouchées qu'elle s'était contraintes d'avalier lui restaient au fond de la gorge et l'étouffaient ; cette viande filandreuse, cette purée de pommes de terre cuite à l'eau la dégoûtaient. » (*Ibid.*, p. 430). Le même manque d'appétit se note chez Hedwige : « Les repas, surtout, étaient difficiles. Refuser les plats l'un après l'autre, boire d'un air contraint une gorgée d'eau, puis fixer la porte d'un long regard désespéré en émiettant son pain d'une main nerveuse, ne pas répondre aux questions qu'on lui posait ou tressaillir lorsqu'on lui touchait le bras, elle n'épargna rien à son entourage qui pût lasser la compassion et devenait rapidement ennuyeuse » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 242) ou encore : « On lui servit dans sa chambre un repas dont elle ne mangea presque rien... » (*Ibid.*, p. 358). Élisabeth aussi refuse la nourriture qui lui est offerte : « Par mauvaise humeur, elle refusa la soupe que M. Agnel lui offrait et déclara d'un air sombre qu'elle ne mangerait pas » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 535). Deux hypothèses peuvent être avancées. Il y a d'un côté l'image du refus de la réalité de ces êtres frustrés parce que le réel ne correspond pas à leurs attentes et à leur désir de bonheur. Tel est le cas d'Adrienne à l'hôtel ou d'Hedwige aimant sans retour Gaston. D'un autre côté, il faut voir dans ce rejet de la nourriture le rejet de cet autre nourricier, la mère ou toute personne qui le remplace effectivement, dans un besoin d'autonomie mais aussi dans un besoin de séparation qui dit la haine du sujet pour autrui. Adrienne rejette ainsi ce père, qui lui, mange tranquillement et lentement ; Emily est incapable d'avalier les rares plats que sa mère lui présente dans un désir de séparation de cette mère trop présente ; Hedwige est elle dans une volonté exaspérée de se distinguer de ces bourgeois heureux. Dans leur refus de la nourriture, ils sont néanmoins loin du véritable dégoût jusqu'à la nausée d'un personnage comme Des Esseintes. Nous pensons à la scène où ce dernier tente en vain de se donner faim en observant autrui manger, mais en retire un vif écoeurlement devant l'appétit gargantuesque de « robustes Anglaises aux faces de garçon, aux dents larges comme des palettes » (d'autres ogresses ?) (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, cité, p. 171). Pourtant, peu à peu, il semble comme contaminé par leur appétit et parvient à finir le diner plus que copieux qu'il avait commandé. Même une simple collation composée d'œufs à la coque dégustés avec des mouillettes « lui barrèrent la gorge ; des nausées lui venaient aux lèvres » (*Ibid.*, p. 194). Il faut interpréter ce soudain appétit par la rupture salutaire avec son cadre de vie et son inertie. En se mêlant aux autres, à cet autrui pourtant si méprisable dans sa banalité, le personnage parvient à mettre un terme à son isolement et à son inaction, dans un appétit de vie qui se transmet à son appétit réel. Un autre épisode indique aussi son impossibilité de se nourrir, liée à sa passion esthétique du bizarre. Il aperçoit des enfants jouant près de chez lui, à Fontenay-aux-Roses, dont un est particulièrement sale et avale avec délectation une tartine de fromage. « un autre, plus petit, parut, sordide à voir ; il avait des cheveux de varech remplis de sable, deux bulles vertes au-dessous du nez, des lèvres dégoûtantes, entourées de crasse blanche par du fromage à la pie écrasé sur du pain et semé de hachure de ciboule verte. Des Esseintes huma l'air ; un pica, une perversion s'empara de lui ; cette immonde tartine lui fit venir l'eau à la bouche. Il lui sembla que son estomac, qui se refusait à toute nourriture, digérerait cet affreux mets et que son palais en jouirait comme d'un regal » (*Ibid.*, p. 197). Commandant la même chose à son domestique, il est rapidement servi, sur un plat de vermeil. Et pourtant, bien qu'ayant la même tartine, il est saisi d'un fort dégoût à sa vue, qui semble s'expliquer en termes girardien : tant qu'il sait que la tartine est hors d'atteinte, il la désire malgré son aspect quelque peu écoeurant. De fait, Catherine Gautschi-Lanz analyse : « Car à ses yeux, l'enfant et sa tartine forment un ensemble, une unité renvoyant l'image désolante de la misère, qui est en contraste absolu avec le milieu privilégié et élégant dont il est issu et dans lequel il vit : ce qui est mangeable pour l'enfant, est immangeable pour lui. Ce désir de l'aliment qui nourrit sans être mangé est caractéristique pour des Esseintes, comme le montre aussi sa tentative de l'alimentation à travers des lavements nutritifs. Servie sur un plat de vermeil, la tartine se trouve en quelque sorte « légitimée » dans sa laideur ; or sortie de son contexte, devenue comestible, elle perd non seulement son attrait, mais suscite carrément le refus » (Catherine Gautschi-Lanz, *Le roman à table : nourritures et repas imaginaires dans le roman français – 1850-1900*, Genève, Statkine Érudition, 2006, 262 pages, pp. 171-172). Il y a aussi chez lui le refus de tout ce qui est trop banal, trop vulgaire, et donc, un certain refus des bas besoins vitaux qui le ramènent sans cesse à la dégoûtante banalité de l'être humain. Il faut retenir dans ce parallèle qui permet de faire ressortir les différences d'avec les personnages greeniens l'idée que le manque d'appétit de ces derniers peut aussi être lié à leur cadre de vie, un

déférence des gens qui trouvent une dernière passion dans la nourriture... »³⁰⁸⁹ ou il « plonge la moitié d'un croissant dans un café »³⁰⁹⁰. Sa passion pour la nourriture accentue le dégoût, ou pire, la nausée d'Adrienne, image du refus de l'existence basement médiocre qu'il lui impose, « née de la dégradante quotidienneté de la vie »³⁰⁹¹. Ils ne sont plus que des « appareil[s] digestif[s] »³⁰⁹², comme les désigne métonymiquement Jean, et de fait, ont tous « digéré » leur ennui. Le roman le plus représentatif de l'appétit démesuré de l'ogre est toutefois *Le Mauvais Lieu*, liant de façon évidente tous ces adultes vicieux à des ogres. Le petit-déjeuner de Gertrude est par exemple probant, tant il lie l'appétit démesuré du personnage à sa sensualité.

Ses yeux s'abaissèrent sur le plateau et elle poussa un soupir de résignation (il fallait bien nourrir le corps) en voyant ce qui s'offrait aux exigences de son appétit. Le lait, puis le café emplirent la grande tasse de porcelaine bleue. Vint ensuite le sucre, un morceau et un

cadre de vie dont découle leur ennui et qui ne provoque chez eux que du dégoût. Leur retrait de la vie et leur repli sur soi est l'indice de leur inappétence pour l'existence, d'où leur refus de s'alimenter. C'est aussi le cas d'Emma Bovary, dont « l'incompatibilité entre la vision déformée qu'Emma a d'elle-même, entre ses rêves d'une existence romanesque et la banalité de son existence réelle donne lieu à un sentiment immense de frustration qui se manifeste à travers le dégoût de la nourriture, le refus de s'alimenter », écrit Catherine Gautschi-Lanz (Catherine Gautschi-Lanz, *Le roman à table : nourritures et repas imaginaires dans le roman français – 1850-1900*, cité, p. 180). C'est bien en effet la frustration et l'insatisfaction cuisante qui prennent le personnage éponyme dès son mariage, caractérisé par le trop-plein, tout comme les réceptions de Gertrude, mais d'un trop-plein campagnard qui ne fait que l'enfoncer dans une banalité qu'elle abhorre, elle qui rêve de l'élégance de la parisienne. Ses rêves s'effondrent car elle comprend que le mariage ne sera que le prolongement de sa vie de paysanne et qu'il ne lui offrira pas un cadre de vie similaire à ses lectures. Aussi est-elle par exemple incapable d'avaler un repas normal après la réception à la Vaubyessard parce qu'elle a touché du doigt ses rêves et qu'elle a sous les yeux une existence d'une médiocrité écrasante : « Mais c'était surtout aux heures de repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides ; toute l'amertume de son existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger ; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité, p. 126). Elle aussi, « un immense ennui l'opprimait » (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, cité, p. 66), un ennui conjugal qui ne provoque qu'un immense dégoût pour son existence faite que de désillusions. Comme Adrienne et son père, elle exècre ce mari qui lui rappelle et lui impose sa médiocrité, aveugle à la frustration de son épouse et incapable d'en comprendre les raisons. Le passage où le narrateur décrit avec moult détails les habitudes ridicules de Charles après le repas dit bien la nausée d'Emma : « Elle se sentait, d'ailleurs, plus irritée de lui. Il prenait, avec l'âge, des épaisses ; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles ; il se passait, après manger, la langue sur les dents ; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement après chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remonter vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité, p. 122). Si certains personnages greeniens trouvent dans la violence le réconfort face à cette existence bien trop matérielle, Emma, elle, fait de l'adultère un court répit où elle retrouve tout son appétit. Catherine Gautschi-Lanz utilise d'ailleurs une formule particulièrement juste : « Épouse anorexique, Emma est une amante dévoreuse » (Catherine Gautschi-Lanz, *Le roman à table : nourritures et repas imaginaires dans le roman français – 1850-1900*, cité, p. 184). Nous trouvons là le lien appétit alimentaire – appétit charnel dont nous parlerons plus tard.

³⁰⁸⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 302.

³⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 326.

³⁰⁹¹ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 89.

³⁰⁹² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 328.

second suivi d'un troisième qui hésita un instant entre les jolis doigts pointus avant de rejoindre ses compagnons.

« Ma ligne », gémit-elle en beurrant un petit pain mollet préalablement fendu en deux.

Et personne n'étant là pour la voir, elle le trempa d'un geste autoritaire dans le café au lait.

« Il faudra néanmoins que je fasse attention, se dit-elle en beurrant un second pain mollet.

J'ai peut-être pris un kilo, mais aussi ma balance est détraquée. Cette marmelade de chez Gloppe est divine. On n'y résiste pas. » [...]

Un croissant beurré à son tour et tout ruisselant de marmelade vint calmer les dernières affres de la faim et « pour la gourmandise », se dit-elle tout haut avec un sourire mutin, elle croqua une brioche qui, elle, exigeait un revenez-y de confiture, mais d'abricots. La marmelade d'oranges avec une brioche eût été une manière d'hérésie. Sur ce point, Gertrude était formelle³⁰⁹³.

La gourmandise du personnage est mise en évidence, comme revendiquée par Gertrude pour affirmer sa sensualité mais aussi sa qualité de fin gourmet. Et pourtant, si elle clame cette qualité, sa voracité l'en éloigne, une voracité dont elle se cache la nature sous la phrase réconfortante : « il fallait bien nourrir le corps ». Notons l'idée de nécessité, mais aussi l'article défini « le » qui suggère une distanciation du personnage avec toute idée de voracité. Les doigts pointus rappellent les griffes acérées dont nous avons fait référence précédemment et contrastent avec les soi-disantes préoccupations de Gertrude pour sa ligne. En effet, à chaque évocation de ce régime suit une autre dégustation de petit pain, bien loin du « régime spartiate »³⁰⁹⁴ dont elle parle à son frère. Le personnage n'est pas conscient de l'effet de son corps bien en chair sur les hommes, et si Gustave le lui dit, il semble utiliser encore une fois l'idée de l'appétit : « Tu es ravissante à tourner la tête. Tes promesses d'embonpoint mêmes font de toi une tentation perpétuelle, mieux encore : monstrueuse »³⁰⁹⁵. La tentation révèle l'éventail de tentations³⁰⁹⁶ que propose Gertrude à chacun de ses jeudis. D'ailleurs, les mots que Gustave utilise renvoient au lexique du plaisir, et donc du péché : « ravissante » vient de « ravir » qui peut très bien indiquer un plaisir extrême ; « tentation » suggère le péché de celui qui est attiré vers une chose défendue par la loi morale ou religieuse ; et enfin « monstrueuse » indique l'état de ce qui a atteint un degré extrême dans le mal. Le péché est donc de partout et semble cerner les

³⁰⁹³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 365.

³⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 378.

³⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 388.

³⁰⁹⁶ La description en est probante : « ... arrivèrent deux employés de la pâtisserie Gloppe avec des caisses de gâteaux qu'ils disposèrent comme à l'accoutumée sur le grand buffet d'acajou. Suivant un rituel qui ne variait pas, les grandes assiettes à dentelures d'or étaient en place depuis la veille et s'emplirent de tout ce que la gourmandise pouvait imaginer. Les gâteaux s'étagaient en pyramides où s'alignaient comme les jantes d'une roue autour d'une pièce centrale aux contours baroques, tout hérissée d'amandes et de fruits confits. Un coup d'œil jeté sur cet amoncellement de merveilles et Gertrude prit la fuite pour ne pas succomber à ses tentations ordinaires » (*Ibid.*, pp. 408-409). Le lecteur a l'image de la vacuité de l'existence de Gertrude. En effet, tout est dans le paraître : du bois précieux d'acajou aux assiettes bordées d'or qui viennent aider le besoin du personnage de séduire ses invités dans une surcharge décorative qui symbolise son vide intérieur. Amandes et fruits confits sont en effet très riches et enrayent vite la sensation de faim. Il s'agit donc de séduire, mais aussi de dévier une faim charnelle par la promesse de plaisirs gustatifs.

personnages et les inciter à y succomber pour mettre un frein à l'ennui qui les ronge. Pour en revenir au petit-déjeuner de Gertrude, le lecteur a l'image du manque de volonté du personnage qui est bien plus dans une jouissance immédiate afin de combler et de « supporter l'épreuve quotidienne de l'ennui »³⁰⁹⁷. De même, les passages où les personnages se jettent sur la nourriture et l'engloutissent sans demi mesure sont occurrence et correspondent aux jeudis de Gertrude, jour le plus vain de la semaine. Il est intéressant de remarquer qu'à cette vacuité exacerbée répond le besoin des personnages de combler leur vide intérieur par la nourriture. D'ailleurs, avant d'accueillir ses invités, Gertrude ressent le besoin d'admirer les mets, mais aussi de les compter : « Une croix en sautoir remuait sur sa gorge quand elle se penchait en avant pour vérifier l'ordonnance des barquettes de fraises, des éclairs, des diplomates et des financiers »³⁰⁹⁸. Les noms des desserts semblent même suggérer la vacuité de tout travail : parmi ces inactifs, les seuls diplomates ou financiers ne sont que des desserts destinés à combler leur vide. Après cette contemplation et cette occupation sans intérêt, Gertrude compte « une dernière fois gâteaux et petits fours dans leurs larges assiettes vert et or »³⁰⁹⁹, image de la vanité de son quotidien. Aussi, Gertrude ne se fait pas prier et est incapable de résister devant la convoitise des desserts :

« Est-ce que j'ose ? » fit-elle soudain d'une voix mutine.

Elle concentrait son attention sur une assiettée de barquettes de fraises et une lutte féroce, barbare, comparable au tourment légendaire des ascètes du désert, s'engageait dans toute sa personne.

« Ma ligne ! » gémit-elle d'une voix plus faible.

Et subitement, penchée en avant, presque pliée en deux, une main sur poitrine, elle prit avec délicatesse une barquette et l'avalait. Ce fut si rapide qu'elle en fut elle-même étonnée. Si elle avait pu voir dans une glace le visage qu'elle avait durant cette opération, les yeux exorbités, la petite bouche précieuse ouverte au-delà de toute vraisemblance, elle se fût enfuie pour se jeter dans un couvent³¹⁰⁰.

Outre l'aspect humoristique de la narration, le narrateur met en avant l'attitude ridicule et vaniteuse du personnage, dont la nourriture lui permet de satisfaire un désir sensuel toujours contrarié. Son appétit est bien le symptôme de son ennui. En effet, en réaction à un quotidien monotone qui ne lui apporte aucune satisfaction sensuelle, le personnage est dans une expectative de jouissance à tout prix, qui l'arrache à la somnolence que provoque un quotidien enlisant et peu propice en sensualités diverses.

³⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 303.

³⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 306.

³⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 307.

³¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 308.

Gertrude, comme tous les personnages ennuyés de notre corpus sont dans la jouissance immédiate. Ils cherchent une voie pour les sortir de leur indolence, ils sont prêts à tout pour s'arracher de leur indifférence à tout. Finalement, c'est bien le corps lui-même qui devient « le dirigeant despotique de leur existence »³¹⁰¹, les condamnant – au lieu d'être la solution – à un ennui sans issue. C'est bien « un épouvantable désir »³¹⁰² qui étreint Gertrude devant le buffet. En effet, comme l'écrit Émile Tardieu, « les viveurs, pour vivre surtout de sensualités, sont des prédisposés à l'ennui du corps »³¹⁰³. Parce qu'ils sont toujours en quête de satiété, d'une jouissance qui vise une satisfaction immédiate mais vaine, d'une manière – pourtant erronée – de combler leur vide intérieur, ces « ennuyés » ne peuvent connaître que l'ennui. De fait, le narrateur écrit de Brochard qu'il « venait pour des raisons à la fois alimentaires et tristement sensuelles, car s'il assouvissait sa boulimie sur les petits fours, il savait bien qu'il devait rester sur sa faim sexuelle en contemplant les formes de la maîtresse de maison »³¹⁰⁴. Lui aussi satisfait provisoirement sa faim sexuelle par une boulimie³¹⁰⁵ qui le rend tout autant ridicule et pathétique que Gertrude. Aussi la narration les lie-t-elle, les croquant dans leur appétit démesuré et leur faiblesse :

³¹⁰¹ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 117.

³¹⁰² Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 410.

³¹⁰³ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 116.

³¹⁰⁴ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 308.

³¹⁰⁵ Gilbert Durand met en évidence ce lien en citant Freud : « Depuis Freud l'on sait explicitement que la gourmandise se trouve liée à la sexualité, le buccal étant l'emblème régressé du sexuel. Nous décelons, dans l'anecdote d'Eve croquant la pomme, des images qui renvoient aux symboles de l'animal dévorant, mais également nous interprétons l'anecdote en tenant compte de la liaison freudienne entre le ventre sexuel et le ventre digestif. Non seulement l'ascétisme est chaste, mais également sobre et végétarien. La manducation de la chair animale est toujours reliée à l'idée de péché ou tout au moins d'interdit » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cité, p. 129). Le désir gustatif ne peut qu'être associé à l'idée de plaisir dans *Le Mauvais Lieu*, et c'est bien le narrateur qui lie les deux plaisirs, comme nous venons de le voir avec les dernières citations, mais aussi avec cette phrase : « On s'écarta sur son [de Lina] chemin et elle alla poser son plateau au milieu d'un guéridon de marbre, puis se retira, offrant à Brochard devenu songeur la vue d'une large croupe que les cordons du tablier, noués avec art, ornaient d'un grand papillon blanc » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 313). Cuisinière et plaisir sensuel, charnel vont bel et bien ensemble, comme si la faim sexuelle pouvait être satisfaite provisoirement par l'appétit démesuré du personnage. La description de Gertrude ne laisse aucun doute quant à l'aspect sensuel que revêt la nourriture dans ce roman : « ... trop de bons repas et un goût prononcé pour les liqueurs avaient modifié la ligne générale. La gorge, les cuisses et l'arrière-train en prenant du volume changeaient étrangement la silhouette devenue presque monstrueuse lorsque la gaine ne maintenait plus tout cela en place. Restait l'attrait puissant qu'elle exerçait sur les hommes et qui pour elle comptait si peu jusqu'alors » (*Ibid.*, pp. 325-326). La gourmandise semble évoquée pour justifier l'attrait du personnage sur les hommes, qui devinent en elle tout un monde de sensualité. Enfin, la faim de Félix dit elle aussi sa faim charnelle, comme l'indique cette phrase dont le champ lexical est probant : « Des années passèrent pendant lesquelles il se contenta de les convoiter de loin, les entrailles serrées par la faim... » (*Ibid.*, p. 331). Nous évoquons Des Esseintes et son manque d'appétit : nous pouvons aussi lire dans *À rebours* le lien entre appétit alimentaire et sexuel. Narrant la vie de débauche du personnage avant son retrait de la vie sociale, le narrateur écrit, en des termes probants : « Il avait touché aux repas charnels, avec un appétit d'homme quinteux, affecté de malacie, obsédé de fringales et dont le palais s'émousse et se blase vite ; au temps où il compagnonnait avec les hobereaux, il avait participé à ces spacieux soupers où des femmes soûles se dégrafent au dessert et battent la table avec leur tête ; il avait ainsi parcouru les coulisses, tâté des actrices et des chanteuses, subi, en sus de la bêtise innée des femmes, la

Pendant une ou deux secondes, il eut un visage de martyr, puis avec une sorte de résignation se dirigea vers les petits fours. Elle le vit se pencher en avant sur les assiettes pleines.

« Mange, pauvre Brochard, avant que les autres n'arrivent », se dit-elle.

Sans doute se tenait-il un raisonnement de ce genre, car ses doigts charnus portaient les gâteaux à sa bouche avec une célérité étonnante. De temps en temps il s'arrêtait, l'espace d'une seconde, jetant sur cet étalage de gâteaux le regard d'un virtuose sur son clavier, puis faisait un nouveau plongeon. Par pudeur, il tournait le dos à Gertrude en mangeant et elle ne voyait que les mouvements de ce crâne secoué par le travail des mâchoires et notait le frémissement des moustaches dont les bouts tremblaient³¹⁰⁶.

« Martyr », « couvent », « ascètes » pour la description précédente de Gertrude : le champ lexical de la religion insiste avec ironie sur le péché sans cesse renouvelé des personnages. Brochard aussi « plonge » sur l'étalage de gâteaux, couvant de son regard la promesse de plaisirs sensuels, et fond avec autant de rapidité sur des mets aussi délicats que sa « petite fée ». Sa mâchoire évoque la gueule béante de l'ogre, qui lui aussi avale tout cru et avec autant de célérité que ces deux ogres. On est donc dans un symbole « mordicant », selon la terminologie de Bachelard³¹⁰⁷, qui dit l'agressivité du personnage et dont « la gueule [...] arrive à symboliser toute l'animalité [...]. Il s'agit exclusivement de la gueule armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre »³¹⁰⁸, analyse Gilbert Durand. Cette manducation amène un frémissement des moustaches de Brochard, qui évoque le frémissement de plaisir d'un personnage se soumettant avec délices à son plaisir sensuel. Aussi l'appétit démesuré des personnages est l'image de leur appétit sensuel, ce qui les rapproche de l'ogre dangereux pour l'enfant. En effet, Gustave propose d'acheter la fillette alors qu'il engloutit un marron déguisé :

Il prit un marron déguisé dans une boîte en carton rose à moitié ouverte sur la petite table.

« Ce sont des échantillons de nouveaux petits fours que me propose Gloppe pour demain, justement. »

Il lui tendit le carton.

« Goûte, pour l'amour du Ciel.

— Oh ! je ne devrais pas, fit-elle en prenant un marron. J'en ai déjà mangé un. »

Ils se regardèrent en souriant de gourmandise, puis d'une langue empâtée, M. Gustave articula une petite phrase :

« Tu vas avoir une dépense en moins : Louise. »³¹⁰⁹

délirante vanité des cabotines ; puis il avait entretenu des filles déjà célèbres et contribué à la fortune de ces agences qui fournissent, moyennant salaire, des plaisirs contestables ; enfin, repu, las de ce luxe similaire, de ces caresses identiques, il avait plongé dans les bas-fonds, espérant ravitailler ses désirs par le contraste, pensant stimuler ses sens assoupis par l'excitante malpropreté de la misère » (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, cité, p.66). Quant à Aristote, il écrit bien que « les mélancoliques, pour la plupart, sont des obsédés par le sexe » (Aristote, *Problèmes, Sections XXVIII à XXXVIII*, cité, p. 31).

³¹⁰⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 309.

³¹⁰⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, cité, p. 62.

³¹⁰⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cité, p. 90.

³¹⁰⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 379-380.

Réunis dans leur gourmandise, les personnages le sont aussi dans leur frustration charnelle et dans leur vice. Aussi, lorsque Gustave parle d'acheter Louise, il a la « langue empâtée » de l'ogre qui a englouti sa proie avec délectation. Le frère et la sœur partagent ainsi tout autant leur voracité que leurs vices pédophiles. Le regard qu'ils se lancent est bien un regard de convoitise à l'idée d'une autre jouissance sensuelle.

Par ailleurs, la nourriture semble accroître l'aboulie des personnages. Les trois tantes d'Élisabeth, par exemple, sont l'image de l'apathie qui enlise l'être ennuyé dans son quotidien.

Installées dans de larges fauteuils, leur poids, la fatigue d'une digestion interrompue par une course, et la bonne chaleur qui régnait dans cette pièce, leur faisaient prendre des attitudes de plus en plus indolentes ; l'une d'elles, Clémentine, les coudes appuyés aux bras du fauteuil, s'enfonçait doucement dans les profondeurs du siège, et sa tasse de café qu'elle supportait des deux mains se trouvait à la hauteur de son nez. Une intolérable envie de dormir l'obligeait à cligner des yeux comme un vieux chien et elle se disait que, si elle pouvait, pendant un quart de minute seulement, se laisser au vertige du sommeil, ce serait vraiment un des plaisirs les plus rares qu'elle pût goûter et qui, certes, ne ferait de mal à personne, mais devant Marie elle n'osait pas. [...] elle remua les épaules dans les capitons du dossier jusqu'à ce qu'elle eût trouvé la bonne position, puis tomba enfin dans cet état qui simule l'attention et n'est que de la stupeur³¹¹⁰.

L'être se dissout sous l'effet d'un ennui qui le condamne à une somnolence physique et mentale. Telle est l'image donnée par cette description du personnage rendu indolent par une bonne digestion, c'est-à-dire par son mode de vie axé autour de son bien-être exclusif. L'accumulation de noms indiquant les parties du corps est le miroir de la désintégration d'un être exclusivement préoccupé par son confort personnel. Le personnage ennuyé est prisonnier d'une existence mécanique, qui lui ôte toute capacité de se réjouir parce qu'il écarte toute surprise. Les trois tantes sont des ogresses du fait, justement, de leur égoïsme. C'est ainsi qu'elles s'enlisent dans un quotidien médiocre et berné – comme le suggère l'image du personnage s'enfonçant dans un fauteuil confortable – qui au lieu de leur assurer la vie tranquille dont elles rêvent, ne fait que les prendre au piège de l'ennui. De fait, l'envie de dormir ne les quitte pas, alors même qu'elles ont à annoncer un drame à la fillette. La chaleur et l'intimité du foyer devient une prison emmurant les trois tantes dans leur médiocrité. La description accentue le ridicule de l'être ennuyé et son égoïsme. Promis à un confort sans limite, il refuse de perdre quelques jours de tranquillité en s'occupant d'une orpheline qui ne connaîtra plus la chaleur du foyer et

³¹¹⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 401-402.

qui se voit ainsi condamnée à la solitude et à l'indifférence par celles qui font du bien-être le but de leur existence. Un autre contraste caricatural se note lors de la nuit d'Élisabeth chez Marie.

Elles se couchèrent assez tôt et Élisabeth n'eut qu'à poser sa tête sur l'oreiller pour s'endormir, mais il n'en fut pas de même de sa tante qu'une digestion médiocre tenait souvent en éveil jusqu'à l'aube. Plusieurs fois Marie alluma sa lampe. C'était plus fort qu'elle. Il ne lui semblait pas possible de pardonner à Élisabeth d'être là, et surtout de dormir alors qu'elle ne dormait pas³¹¹¹.

Le personnage le plus tranquille est bien celui qui ne connaît pas le confort du foyer familial, ni l'existence construite autour de son bien-être. Le passage est à lire comme l'indice de l'intranquillité dans laquelle laisse l'ennui dû à ce bien-être proclamé et l'égoïsme qui en découle. Pourtant, d'autres personnages, comme M. Lerat, semblent protégés de cette inquiétude : « Cette attitude indulgente était, avant tout, le résultat d'une digestion de premier ordre et d'une vie sans difficultés financières, car au seuil de la vieillesse M. Lerat ignorait encore ce que pouvait être une crampe d'estomac ou une insomnie »³¹¹². Parce que la nourriture offre l'image de la satisfaction tranquille d'un personnage qui n'a rien à craindre d'une existence soumise à l'insécurité, elle est aussi le miroir de l'ennui dans lequel s'enfonce le personnage. En effet, sa seule préoccupation est de ne connaître ni la faim, ni des problèmes financiers, qui sont tous deux des besoins vitaux. Son comportement est ainsi synonyme d'une conscience tranquille. Même Hedwige prend conscience de l'inanité de son existence en faisant référence à la nourriture : « Brusquement elle se rendait compte du vide de son existence. Elle attendait qu'on la mariât. Elle se nourrissait, elle dormait, elle se lavait et tout cela n'avait pas d'autre sens que de la garder en bonne santé jusqu'au jour de son mariage, heureuse ou non ». Voilà une autre des origines de l'ennui des personnages : ils demeurent soumis à ce que l'existence a de plus matériel et ne semblent pas aspirer à autre chose qu'à leur simple bien-être. Peut-être, comme l'écrit Édith Perry, « ayant renoncé à satisfaire ses pulsions sexuelles, [le personnage] ne cherche plus que son bien-être physique, à défaut des voluptés de la chair, il cultive les plaisirs de la bonne chère »³¹¹³. Il s'avère en effet que,

³¹¹¹ *Ibid.*, p. 419.

³¹¹² *Ibid.*, p. 444.

³¹¹³ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 54. Un tel comportement se note par exemple dans *Le Malfaiteur* où, à défaut d'obtenir les faveurs d'Ulrique, Raoul se rabat sur la nourriture, comme de nombreux personnages « bien nourri[s] » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 221). Sa « figure pleine où d'excellents repas faisaient circuler un sang trop riche » (*Ibid.*) évoque celles des tantes d'Élisabeth, toutes entières à leur confort. Dans l'évocation de la nourriture, une

comme l'avoue M. Bernard, « l'idée d'un bon repas vous console, par exemple, de n'avoir pas été aimé »³¹¹⁴. La nourriture devient donc une satisfaction substitutive d'autres plaisirs, et se fait ainsi le miroir de la frustration de tout être dédaigné par l'amour, d'où son comportement odieux avec autrui.

Par ailleurs, les personnages se sentent pris au piège par les ogres, l'image de l'étau se faisant de plus en plus présente³¹¹⁵. Gertrude par exemple, à la mort des parents

dénonciation du confort bourgeois est latente, et suggère combien l'ennui des personnages est dû à leur engluement dans le cercle vicieux d'une existence toute entière construite autour de leur bien-être égoïste. Peu leur chaut le sort d'autrui tant qu'ils ont le ventre plein, comme le pense Jean, ne souhaitant troubler ces bourgeois ridicules en révélant son homosexualité : « Laissons les dormir et digérer en paix ! » (*Ibid.*, p. 317). Ils sont bien dans une bourgeoisie qui se construit autour du vide, bourgeoisie que Julien Green abhorre : « Grand appartement funèbre avec un balcon donnant sur le Luxembourg et de vastes pièces où l'ennui rampe et rugit. C'est le bourgeois à l'aise dans sa bourgeoisie et je sens bien qu'il ne m'aime guère. Je lui demande s'il n'a pas la sensation d'étouffer, quelquefois, dans l'Europe de 1931, et il me regarde sans comprendre. Alors, sottement, je laisse éclater ma haine du bourgeois. Rentré mécontent et troublé », écrit-il le 27 septembre 1931 (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 122). Pire encore, cette notation du 12 janvier 1924, plus virulente que la précédente : « Les bourgeois sont si suffisants dans leur ignorance, si sûrs de leur fausse supériorité qu'on a envie de les enfoncer à coup de pelle dans les égouts comme des rats » (Julien Green, *On est si sérieux quand on a 19 ans (1914-1924)*, Paris, Fayard, [1993], 108 pages, p. 99). La bourgeoisie est ordre social, au mépris de la liberté et de l'identité de la personne. Elle est aussi vide et hypocrisie, d'où la répulsion qu'elle provoque chez l'auteur, mais aussi chez Des Esseintes, dont la seule vue de bourgeois à l'aspect médiocre ne fait que le remplir d'une aversion exacerbée. Enfin, elle est uniformité puisque elle est ordre, et nous avons vu dans la première partie combien l'uniformité provoquait un ennui engluant. Julien Green lui-même écrit d'ailleurs le 9 mars 1996 dans son *Journal* : « L'uniformisation du monde est en route. C'est un siècle d'ennui qui d'avance. [...] Les individus seront exclus, il faudra le label : *Je ressemble*. » (*En avant par-dessus les tombes (1996-1997)*, Paris, Fayard, [2001], 213 pages, p. 15). Une telle affirmation illustre bien le statut de Jean chez les Vasseur, mais aussi, de façon plus générale, de tous nos ennuyés dans leur famille : différents parce qu'ayant une autre optique en vue, ils provoquent les foudres de leurs proches, qui les contraignent à une existence uniformisante pour ne rien sacrifier à leur sacro-saint confort.

³¹¹⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 560.

³¹¹⁵ Elle se note également dans les nouvelles comme *La Petite Fille* où tout n'est que gourmandise. Décrivant le bruit de la voiture du bûcheron sur la route, le narrateur note : « Sur la route en bordure de la maison, une voiture passa lentement ; la terre durcie se broyait sous les roues : on eût dit qu'elles la croquaient tant il y avait de gourmandise dans ce bruit » (Julien Green, *Histoires de vertige (La Petite Fille)*, cité, p. 623). Le personnage ne peut échapper à la cage dorée qu'est le désir des adultes. Dans la même nouvelle, Rodolphe « souriait... comme un ogre... » (*Ibid.*, p. 626) devant la petite fille mystérieusement enfermée dans sa chambre. L'adulte se fait alors gardien du trésor qu'est la pureté de l'enfance. S'il la protège d'autrui, il ne la protège pas de lui-même : Rodolphe monte l'escalier « avec la légèreté d'une bête » (*Ibid.*, p. 624) et même son visage semble mimer l'enfance pour mieux attirer la fillette et l'impressionner. « Charnue et luisante, la bouche demeurait celle d'un enfant dans ce visage empreint d'une laideur virile » (*Ibid.*, p. 625). Le danger est l'absence de toute crainte de la part de l'enfant, qui cherche au contraire à se vieillir car elle ressent confusément une certaine fascination pour la beauté primitive de Rodolphe. Quant à Mme Nasse, elle est de la lignée des femmes épaisses, ogresses en puissance : « Elle était courte, mais d'aspect robuste, et se tenait les jambes écartées ainsi qu'un homme » (*Ibid.*, p. 622). Elle fait partie, comme l'écrit Jean Sémolué, d'une série de dames mûrissantes, rondes et agitées, qui s'empressent de façon suspecte autour d'une jeune fille » (Jean Sémolué, « L'attirance et l'interdit ; thèmes moteurs dans l'expression de l'univers greenien », in Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, cité, p. 122). L'absence de toute peur est bel et bien présente aussi chez la révoltée : « Toute mon affection se reportait naturellement sur tante Hélène qui me caressait beaucoup et m'appelait sa petite chatte. [...] Tante Hélène prenait plaisir à me voir ouvrir mes surprises et s'intéressait naïvement à ce qu'elles contenaient. Sa figure se plissait, ses yeux se relevaient vers ses tempes et elle découvrait ses dents en un large sourire qui lui donnait un air à la fois comique et féroce » (Julien Green, *Histoires de vertige (La Révoltée)*, cité, pp. 628-629). Là aussi la séduction est dans le jeu des adultes à mimer l'enfance pour s'attirer

de Louise, recueille « l'orpheline comme on fond sur une proie, car la beauté de la fillette l'avait émue et elle veillait sur elle avec un soin fanatique »³¹¹⁶. Le personnage est donc bien plus intéressé par la beauté, par le corps de Louise, que par son sort, de là la menace qu'elle représente pour elle. Elle est une menace d'autant plus forte que la fillette lui permet de combler le vide de son existence, et devient une sorte de divertissement avec laquelle elle tente de se détourner de l'inanité de son existence. De même, les gestes de Mme Legras sont-ils de plus en plus évidents quant à sa volonté de prendre la jeune fille dans ses mailles. Dès le concert, sa voisine dévoile ses intentions : Adrienne « sentit tout à coup une main qui pressait la sienne avec douceur mais autorité... »³¹¹⁷. « Douceur » et « autorité » sont les éléments qui peuvent lui assurer une discrète mais effective domination sur une jeune fille naïve, en manque d'affection et d'attention. Ces gestes donnent l'image du progressif emprisonnement d'Adrienne par sa voisine, d'un emprisonnement autant efficace qu'il est dans une affection feinte. Mme Legras tient par exemple que sa voisine l'appelle par son prénom et se fait de plus en plus présente. Lors de sa visite, ces gestes d'affection se multiplient : Léontine l'accueille « en serrant [s]es mains »³¹¹⁸, « elle entraîna la jeune fille hors du salon et monta un escalier, le bras passé autour de sa taille »³¹¹⁹ et ses paroles participent à sa séduction. « La chère petite ! »³¹²⁰, « Ma belle »³¹²¹, ou « ma petite »³¹²² lui permettent de s'assurer l'amitié de sa voisine car elle a compris combien cette dernière manque d'affection. De même après le parricide. Les notations en ce sens sont occurrentes et donnent l'image de la progressive prise au piège d'Adrienne. « Ma pauvre enfant »³¹²³ ou « mon enfant »³¹²⁴, elle « lui prit la main »³¹²⁵, « « Entrez ! » fit Mme Legras sans lâcher la main de la jeune fille »³¹²⁶, « Mme Legras pressa la main de la jeune fille »³¹²⁷, « ma petite Adrienne »³¹²⁸ ou pire, « elle sentit les doigts de Mme Legras qui se logeaient impérieusement entre les siens, comme

l'affection de l'enfant ignorant tout du mal. Son air « comique et féroce » réunit particulièrement bien les deux aspects qui prédominent chez eux : la séduction qui cache leur cruauté animale.

³¹¹⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 293.

³¹¹⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 362.

³¹¹⁸ *Ibid.*, p. 377.

³¹¹⁹ *Ibid.*

³¹²⁰ *Ibid.*, p. 378.

³¹²¹ *Ibid.*, p. 379.

³¹²² *Ibid.*, p. 381.

³¹²³ *Ibid.*, p. 400.

³¹²⁴ *Ibid.*

³¹²⁵ *Ibid.*

³¹²⁶ *Ibid.*

³¹²⁷ *Ibid.*, p. 401.

³¹²⁸ *Ibid.*

pour mieux la tenir »³¹²⁹, ces mêmes doigts dont les ongles longs et pointus étaient assimilés à des griffes³¹³⁰. Du simple mais calculé geste d'amitié, Léontine passe à un étau autoritaire qui ne cache plus ses intentions. Adrienne devient alors « comme ces animaux pris au piège qui demeurent immobiles un instant avant de se débattre jusqu'à la mort »³¹³¹, tout comme Hedwige – face à l'oppression d'Arlette – est paralysée : « elle voulut s'écarter un peu, car elle n'aimait pas qu'on la touchât et l'antiquaire était trop près d'elle, mais les coussins étaient d'une si moelleuse profondeur qu'il était difficile de se déplacer »³¹³². L'image des coussins profonds est symbolique : en réalité, la jeune fille ne parvient à se déplacer car elle est dans un abîme de solitude et dans un besoin d'affection exacerbé que flairent les ogresses l'entourant. Le lecteur note un comportement identique chez Mme Pauque, qui ne se prive pas elle aussi d'appeler Hedwige « mon enfant »³¹³³, ou comme Mme Legras d'exercer sa séduction par ses gestes. « Une pression de main la fit tressaillir... »³¹³⁴ ou encore « les longues mains froides caressèrent furtivement les joues d'Hedwige »³¹³⁵. Même Arlette a un comportement familier et ambiguë avec la jeune fille : « elle lui saisit la main »³¹³⁶, « l'antiquaire s'empara de la main d'Hedwige »³¹³⁷, « les deux bras d'Arlette se refermèrent sur elle comme sur une proie »³¹³⁸, elle « serra de toutes ses forces la jeune fille qui se débattit »³¹³⁹ sont autant d'exemples qui illustrent la relation impossible entre l'adulte et la jeunesse. Se note ensuite l'ambivalence amour / haine que nous avons relevée précédemment. En effet, cette familiarité de Mme Legras rend mal à l'aise Adrienne, pourtant incapable d'en donner la raison. Elle sent inconsciemment l'attitude séductrice de Léontine, qui semble attirée par sa beauté et sa jeunesse, et lui prodigue des conseils en séduction. C'est bien « un dégoût insurmontable »³¹⁴⁰ qu'elle

³¹²⁹ *Ibid.*

³¹³⁰ Arlette aussi a de réelles griffes : elle « appuya sur un des portraits un doigt à l'ongle carmin », et c'est bien cette image que garde en tête Hedwige de sa rencontre avec elle : « Et cet ongle couleur de sang posé sous le visage de ce jeune homme qui souriait » (*Ibid.*, p. 384). Ce rouge sanguinaire semble être le sang dont sont entachées les mains de l'ogresse qui s'est repue du jeune homme qu'elle montre à Hedwige. Cette dernière ressent d'ailleurs lors de sa visite une inexplicable sensation de danger : « Elle avait peur depuis un instant, mais sans bien savoir de quoi, et elle ne savait que faire pour quitter cette pièce où tout semblait brusquement mystérieux » (*Ibid.*, p. 382). Elle sent « le souffle sur son cou » (*Ibid.*) de cette antiquaire aux désirs cannibales mais ne parvient à comprendre les intentions d'Arlette.

³¹³¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 401.

³¹³² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 379.

³¹³³ *Ibid.*, p. 232 et p. 233.

³¹³⁴ *Ibid.*, p. 233.

³¹³⁵ *Ibid.*

³¹³⁶ *Ibid.*, p. 379.

³¹³⁷ *Ibid.*

³¹³⁸ *Ibid.*, p. 380.

³¹³⁹ *Ibid.*

³¹⁴⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 383.

conçoit pour sa voisine. De fait, elle ne supporte pas que ses lèvres lippues, trahissant sa sensualité de Léontine, puisse prononcer le nom de Maurecourt et ainsi le tacher de sa vulgarité. « Elle ne supportait pas l'idée que ces lèvres épaisses pourraient se rapprocher et s'ouvrir pour prononcer le nom de Maurecourt »³¹⁴¹. Plus loin, elle est saisie par son ambivalence pour elle : elle se rend compte de son « besoin continuel qu'elle avait des niais et perfides monologues de sa voisine »³¹⁴² qui côtoie sa peur d'elle. « Elle craignait Mme Legras, elle redoutait son sourire, ses longues poignées de main et surtout cette voix bavarde qui disait tant de choses étranges »³¹⁴³. Mais c'est un irrépressible besoin d'être aimée et de rompre une solitude pesante qui la précipite dans les bras et les griffes de l'ogresse. Nous ne reviendrons pas sur ce point, l'ayant déjà analysé précédemment, mais retenons l'attitude stratégique de l'ogresse, qui joue d'un mélange de séduction et d'autorité pour prendre Adrienne dans ses filets. D'ailleurs, la jeune fille se rend compte d'elle-même combien elle lui est devenue indispensable : « Un peu de réflexion lui fit comprendre un jour que Mme Legras n'était pas seulement une personne qui pouvait lui parler et la distraire, mais le seul être au monde avec qui elle désirât de se trouver »³¹⁴⁴. « Je ne suis tout de même pas un ogre »³¹⁴⁵, affirme Gustave lorsqu'il expose à Gertrude une prochaine balade dans la forêt avec Louise. Pourtant lui aussi parvient à ses fins en enlevant à sa sœur la garde exclusive de Louise, et donc en l'éloignant d'elle. La promenade qu'il prévoit avec Louise est bien un guet-apens destiné à abuser de la fillette avec toute la violence d'un désir longtemps contenu et masqué. L'adulte est alors un perpétuel danger pour l'enfant. En témoigne ce passage de *Minuit* où l'adulte est incapable de se contenir face à la sincérité de la fillette :

« Je ne vous aime pas.

– Petite ingrate ! s'écria Marie. Rends-moi mes ciseaux immédiatement. »

Pour toute réponse, Élisabeth plaça derrière son dos la main qui tenait les ciseaux ouverts, mais ne recula pas d'une semelle ; le visage enflammé de Marie se pencha vers le sien comme pour le mordre³¹⁴⁶.

La dernière phrase offre une image probante des rapports adultes / enfants : les premiers désirent bien, en effet, engloutir cet enfant qui soit les attire, soit les met devant

³¹⁴¹ *Ibid.*

³¹⁴² *Ibid.*, p. 405.

³¹⁴³ *Ibid.*, pp. 405-406.

³¹⁴⁴ *Ibid.*

³¹⁴⁵ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 432. De même, il demande : « Quand cesserez-vous donc de me prendre pour un ogre ? » (*Ibid.*, p. 179).

³¹⁴⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 412.

leurs faiblesses par son regard pur et honnête. On comprend d'autant plus aisément leurs frustrations, sexuelles ou pas, face à un enfant qui se refuse à eux.

Ainsi, chez les ogres qui gravitent autour du protagoniste, ne prévaut aucun épuisement du désir. Au contraire, ces ogres font de l'enfance ou de l'adolescence une proie toute indiquée leur permettant de raviver un désir qui aurait pu être en berne face à un quotidien qui n'a plus rien de réjouissant. Reportant leurs frustrations sur les jeunes personnages, ils maintiennent une pulsion de vie que l'ennui affaiblit sans cesse³¹⁴⁷. Par ailleurs, s'exprime par ce vice leur fantasme de jeunesse et donc une toute-puissance temporelle indéniable. De fait, alors que l'ennui leur procure une sensation écrasante d'immobilisation du temps, leurs vices apparaissent comme l'indice d'une crainte d'un temps destructeur, et donc de la mort auquel répond une quête effrénée de plaisirs sensuels destinée à anéantir la « désolation de cet enfant triste que nous sommes intimement »³¹⁴⁸. Leurs désirs sont alors, comme l'écrit Michèle Raclot, des désirs « de dévoration et de destruction »³¹⁴⁹ qui d'une part remplissent le néant inscrit en eux, d'autre part leur permettent de ressentir cette existence fuyante contre laquelle ils se débattent vainement. De plus, leur attirance trouble pour l'enfance est bel et bien un désir d'imitation : parce que les enfants ne connaissent pas l'existence désenchantée de l'adulte, ils représentent une proie toute indiquée. En effet, Kathryn Eberle Wildgen analyse la fascination des adultes pour Louise comme la conséquence de sa joie, c'est-à-dire de son ignorance de la sexualité³¹⁵⁰. Les adultes sont donc dans un fantasme de régression, désirant revenir au

³¹⁴⁷ Cela explique la soudaine attirance de Philippe, bien loin de l'image traditionnelle de l'ogre, pour son fils Robert : « Il se pencha en avant, effleurant des lèvres les cheveux en broussaille qui sentaient le savon ; et tout à coup, par une impulsion dont il n'était pas maître, il serra son fils contre lui et couvrit son visage de baisers distribués au hasard, follement, comme pour assouvir un faim » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 75). Il y a chez lui non un désir physique pour son fils, mais la volonté d'en faire un prolongement de sa propre personne, dans une optique égoïste et égocentrique. Il ressent d'abord le besoin de le gourmander, d'éprouver la sensation de sa propre autorité sur lui pour se reconnaître en lui : « Le jeune garçon posa son livre et vint aussitôt. Un tel empressement séduisit Philippe : quelqu'un lui obéissait donc ; et il eut une vague envie de donner une série d'ordres à cet être humain sur qui il exerçait un pouvoir, de lui faire faire l'exercice comme à un soldat pour goûter le plaisir de l'autorité. Cependant, il ne trouva rien à dire à son fils, sourit, tira doucement l'oreille de l'enfant qui le regardait d'un air grave » (*Ibid.*, p. 162). Puis, il cherche en lui la même peur qui l'étreint lors de l'épisode de la cave ou de la contemplation de la Seine ainsi qu'une approbation de sa lâcheté, tentant de voir en son fils les mêmes faiblesses. Enfin, l'assimilation est réalisée, et cela est évident dans la difficulté du père de se détacher de son fils (*Ibid.*, p. 182) ou encore dans sa nécessité de trouver des traits communs entre lui et Robert (*Ibid.*, p. 183).

³¹⁴⁸ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 120.

³¹⁴⁹ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 868.

³¹⁵⁰ « Louise is unique at Chanteleu because she is happy ; and she is happy because she is still bathed in childhood, whereas her companions have ceased being children, i.e. they have been initiated into sexuality » (Kathryn Eberle Wildgen, *Julien Green : the great themes*, cité, p. 27). De fait, si Marthe est si attirée par Louise, c'est bien parce qu'elle est une enfant que parce qu'elle est une fillette. L'attrait pour la pureté explique tous ses gestes, en réaction à la corruption dont elle a été elle-même victime. Aussi, la sexualité « entraîne [...] le plus souvent la mort spirituelle, car elle détruit l'âme » (Michèle Raclot, *Le Sens du*

temps où leurs vices ne leur rappelaient pas combien leur existence est médiocre, soumise à un ennui qui leur ôte toute possibilité de fuite hors de ce quotidien écrasant de banalité.

c) Instincts et vices :

Consacrée aux vices, l'adresse « Au lecteur » de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire inclut l'ennui parmi « la sottise, l'erreur, le péché, la lésine »³¹⁵¹, et fait un portrait saisissant de la condition humaine s'enlisant sous l'effet de l'ennui. Incapables de se détacher de ces vices pour lesquels ils ont une certaine complaisance car ils se les cachent non sans hypocrisie, les personnages ennuyés, aussi corrompus et déhumanisés soient-ils, s'acheminent vers leur destruction. De fait, l'ennui est insidieux – étant le pire de tous les vices – et pourtant, capable de faire « volontiers de la terre un débris / et dans un bâillement avalerait le monde »³¹⁵² du fait de la faiblesse et de la lassitude des hommes. Il se fait père de l'indifférence, mais aussi de la cruauté propre à tous les hommes. De même, au 5^e siècle, Jean Cassien, moine auteur des *Institutions cénobitiques* qui analyse la fameuse acédie prenant le moine cénobite et le détournant de Dieu, classe l'acédie parmi les vices de l'esprit³¹⁵³. Au Moyen-Âge, la tristesse ne fait plus partie des vices dans les sept péchés capitaux, et l'acédie devient plus communément la paresse. Aussi, l'ennui,

mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green, cité, p. 507). Privés de la foi, les personnages sombrent dans une recherche frénétique du plaisir qui s'accompagne – pour ces monstres – d'une perte de toute morale pour ressentir une vie qui se dérobe de jour en jour.

³¹⁵¹ Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 5.

³¹⁵² *Ibid.*, p. 6.

³¹⁵³ Jean Cassien classe huit vices : la gourmandise, l'impûreté, l'avarice, la colère, la tristesse, la paresse, la vaine gloire et l'orgueil. Puis, il les redivise en les regroupant entre eux, « selon qu'ils sont naturels (la gourmandise) ou hors nature, c'est-à-dire dûs à des sollicitations extérieures (l'avarice) ; selon qu'ils font participer le corps (la gourmandise, la luxure) ou non (l'orgueil, la vaine gloire) ; selon qu'ils naissent de mouvements intérieurs (la paresse, la tristesse) ou de causes extérieures (la colère, l'avarice) ; selon leur connexion naturelle [...] ; selon enfin leurs affinités les plus étroites, en quatre couples : gourmandise et luxe, avarice et colère, tristesse et paresse, vaine gloire et orgueil », analyse Jean-Claude Fredouille (« Vie active et vie contemplative chez Jean Cassien : les antécédents philosophiques », in *Jean Cassien entre l'Orient et l'Occident*, Cristian Badilita, Attila Jakab (éd.), Actes du colloque international organisé par le New Europe College en collaboration avec la Ludwig Boltzmann Gesellschaft (Bucarest, 27-28 septembre 2001), Paris et Iasi, Beauchesne et Polirom, 2003, 263 pages, pp. 146-168). Empruntée à Évagre le Pontique, sa distinction se fait néanmoins plus riche, notamment dans la subdivision qu'il crée dans chaque vice : il trouve par exemple différentes sortes de gourmandise, etc. En tout cas, notons que la tristesse, ou autrement dit la mélancolie est associée à la paresse, à l'inaction du moine dans sa cellule, incapable de dédier sa journée à Dieu et à la prière. Pour Évagre le Pontique, l'acédie fait bel et bien partie des huit mauvaises pensées qu'il liste : la gourmandise, la fornication, l'avarice, la colère, la tristesse, l'acédie, la vaine gloire et l'orgueil. Il fixe ainsi ce démon qui tourmentait les anachorètes dans les heures de grande chaleur, entre dix et seize heures, parmi les vices à cacher car il détournait de la voie menant à Dieu. Ses symptômes ne sont pas si éloignés de ceux de l'ennui : l'acédie « se manifestait comme instabilité intérieure (non-fixité), volonté de changer, vagabondage des pensées, doutes sérieux sur ses choix dans la vie, son chemin, sa voie, sa vocation – ou vocation suspendue (découragement de l'adepte à trouver le Bien et le Pur, à chercher Dieu), impression que nulle consolation ne peut venir, de quiconque ou de quelque part. Elle est encore l'indolence de celui qui, ayant l'idée d'un but à atteindre, se refuse aux efforts pour y parvenir », analyse Arnaud Codjo Zohou (Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 14).

mère de tous les vices selon Kierkegaard, semble inextricablement lié à ces derniers, d'où la quantité de personnages représentés dans les vices les plus odieux. On peut ainsi se demander si l'ennui provoque les vices ou si ce sont ces derniers qui attirent inexorablement l'ennui du fait de l'insatisfaction du personnage en proie à un vice qui ne le soulage pas même un instant.

Mont-Cinère est ainsi plus que le roman de l'avarice, celui du vide. Passion³¹⁵⁴ commune aux trois générations de femmes, la possession entraîne deux mouvements : l'un de volonté de dépenser toujours plus, l'autre, d'économiser et de vendre. S'ils semblent différents, ces mouvements qui opposent Mrs Elliot, Mrs Fletcher et Emily sont pourtant l'expression du désir de combler un vide à travers des biens matériels, mais aussi de rassurer son angoisse de la mort³¹⁵⁵. En effet, en poussant à la dépense, Mrs Elliot exprime son besoin de remplir la demeure d'objets et d'un mobilier de qualité, tandis que sa fille, pensant s'opposer à cette dernière par son avarice, ne fait que formuler le même désir. Ne veut-elle pas emplir son compte en banque pour ne pas y toucher ? Enfin, Emily, dans sa convoitise de Mont-Cinère et son désir exacerbé d'en être la propriétaire est dans la même optique : il s'agit d'« avoir », pour « être ». De telles considérations financières sont alors plus qu'évidentes et plus que récurrentes chez Mrs Fletcher. Dès l'incipit, le narrateur la décrit préoccupée par les dépenses trop importantes de la maison :

J'ai fait le compte de nos dépenses du mois. Il y aura des économies à faire. [...] Nous sommes trois dans la maison, continua-t-elle. Un domestique doit nous suffire. Il faut

³¹⁵⁴ Michel Gorkine écrit que « l'avarice se révèle d'autant plus féroce et impitoyable qu'elle compte au rang des passions froides et savamment calculées... » (Michel Gorkine, *Julien Green*, cité, p. 141). De fait, leur patiente lutte pour obtenir la possession de Mont-Cinère ou d'un peu plus d'argent venant gonfler leur compte en banque suggère bien combien le personnage ne peut éprouver que l'ennui. Tout est dans le calcul, « le contrôle de leur ardente ferveur » (*Ibid.*), la ruse pour déposséder autrui de ce qu'il a, à tel point que le personnage est vite rattrapé par ses instincts et plonge dans l'erreur en étant lui-même manipulé par celui qu'elle a manipulé. Comme l'analyse Wolfgang Matz, « ses noces et la naissance d'un enfant ne peuvent pas dénouer le sort, car seule la mère est vaincue, non pas la passion » (Wolfgang Matz, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, cité, p. 34). La conscience de son impuissance est ainsi exacerbée, accroissant donc le sentiment de son ennui.

³¹⁵⁵ Telle est l'interprétation de Nicholas Kostis : « Green's characters try to escape the implications of death by whatever constructions the human mind has devised to persuade itself that its universe is secure. A passion like avarice, for example, demanding as it does innumerable acts of thrift, can shut death out » (Nicholas Kostis, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, cité, p. 14). Il est évident que l'instinct de propriété leur permet de combler une angoisse d'être dépourvu de tout, comme c'était le cas pour Mrs Elliot, mais qu'il devient vite une passion sans fondement logique : il s'agit pour Mrs Fletcher et Emily d'accumuler sans demi-mesure, pour remplir un vide qu'elles assimilent à la mort et qui est une réelle hantise. Posséder la villa, cette demeure idéalisée est l'image du besoin d'Emily de se construire un refuge contre un monde qu'elle juge effrayant et d'en faire un espace heureux qui la guérira – pense-t-elle – de la vie d'expédients et de malheurs que lui a imposé sa mère. Aussi, « cette avarice apparente, épisodique, dénonce sa démarche vers un espace de possession, vers la possession d'une demeure onirique dont l'incendie de Mont-Cinère annonce déjà qu'elle est pour lui inaccessible », analyse Michel Guiomar (« L'incendie de Mont-Cinère », in *Revue d'esthétique*, cité, p. 79).

renvoyer la femme de chambre, Emily. Nous nous passerons fort bien de ses services et cela nous fera une économie de trente dollars par an. Que fait-elle en somme ? Elle sert à table, elle aide à faire les lits et à nettoyer les chambres. Ce petit travail ne vaut pas le prix que nous le payons, et nous nous en chargerons nous-mêmes. Nous sommes pauvres, Emily, n'est-ce pas³¹⁵⁶ ?

La mère d'Emily adopte une attitude stratégique pour obtenir gain de cause. En effet, elle présente la situation de façon volontairement catastrophique en mettant en cause leur manière de gérer leurs dépenses. Aussi, le renvoi de la bonne devient la conséquence de leurs actes alors qu'il n'est que la conséquence du désir de Mrs Fletcher d'accroître ses richesses. Sa question rhétorique lui permet de persuader sa fille pour que leur « pauvreté » soit établie et indubitable. Pire, elle l'effaye en mentionnant la vente de Mont-Cinère à laquelle elle sait qu'Emily tient : « Sais-tu que notre capital est entamé au point que je ne sais pas ce que nous ferons dans cinq ans d'ici ? Il faut à tout prix songer à de grandes économies, autrement je ne répons de rien. Tu ne voudrais pas que nous fussions obligées de vendre Mont-Cinère ? »³¹⁵⁷. Son hypocrisie est évidente et dévoile sa cruauté mais aussi son manque d'amour envers sa fille : la faisant vivre d'expédients pour accroître ses richesses, elle lui impose un foyer qui a perdu toute sa chaleur et menace de lui enlever la seule grandeur à laquelle rêve Emily. « Les principes d'économie que sa mère lui avait inculqués »³¹⁵⁸ deviennent non plus une tendance à laquelle elle s'oppose de toutes ses forces, mais « le besoin le plus impérieux de sa nature »³¹⁵⁹. Si au début de son mariage, elle nage dans le bonheur de posséder autant, rompant ainsi avec la vie d'économies forcées par sa mère, elle ne parvient à résister au besoin exacerbé de conserver les choses. Soif d'accumuler les richesses, l'avarice tend à répondre à l'angoisse de Mrs Fletcher face à l'anéantissement de sa puissance maternelle par sa propre fille. En effet, en économisant sur tout, elle pense accroître ses richesses, et donc son pouvoir. Rempart contre le désir dévorant d'Emily de lui ravir sa place de propriétaire de Mont-Cinère, son avarice est aussi l'indice de son angoisse du vide. Son appréhension de perdre le pouvoir et donc d'être anéantie provoque tout son effroi, d'où ses efforts constants pour économiser sur tout : nourriture, chaleur ou vêtements, qui sont des besoins vitaux. En la privant de tout cela, Kate espère – en vain, puisqu'elle ne fait que se battre contre le temps – affaiblir l'objet de ses angoisses. Elle agit de même avec sa mère, dont la venue signifie pour elle une menace à son rôle de mère. Aussi, lorsque cette dernière lui demande un feu

³¹⁵⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 71.

³¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 72.

³¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 83.

³¹⁵⁹ *Ibid.*

de cheminée parce qu'elle a froid, en refusant de ramener la couverture sur elle, Mrs Fletcher ne parvient à rien d'autre qu'à compter les dépenses supplémentaires d'une telle installation : « La demande de sa mère la contrariait beaucoup ; d'ordinaire on n'allumait le feu dans la chambre de Mrs Elliot que les premiers jours de novembre ; elle-même s'en passait tout l'hiver »³¹⁶⁰. Obligée de s'exécuter, « elle se mit à évaluer les petits bibelots qui ornaient la cheminée »³¹⁶¹, et juste après mène de telles réflexions qui prouvent bien combien son avarice est aussi une réaction de défense contre autrui : « Que fait-elle en ce monde ? À quoi sert-elle ? »³¹⁶². Son vice détruit chacun de ses rapports avec autrui, mais ne met pas un terme à son angoisse. Là voilà refusant de faire un don à l'église : « Partagée entre l'effroi de voir quelqu'un s'en prendre à son argent et le regret d'avoir offensé un vieillard dont l'aspect lui en imposait beaucoup, elle ouvrit plusieurs fois la bouche sans pouvoir prononcer une seule parole »³¹⁶³. Elle se retrouve ainsi anéantie par son avarice, incapable d'agir et d'en sortir. De fait, un après-midi de grand froid, après avoir tenté de se réchauffer en se promenant dans la salle à manger ou dans la cuisine en vain, elle en vient à envisager une visite dans la chambre de sa mère pour profiter du feu, et ainsi, ne pas engager de nouvelles dépenses : « elle calcula qu'un feu lui coûterait près de vingt *cents* et recula devant cette dépense ; d'autre part, la perspective d'une heure ou deux passées dans la chambre de sa mère lui paraissait insupportable. Pourtant, elle souffrait trop ; ses dents claquaient »³¹⁶⁴. Synonyme de souffrance, sa passion la vide de toute compassion. Voir sa mère n'est qu'un moyen de se réchauffer et non plus de partager son temps en sa compagnie. Aussi, « Je ne touche pas à mon compte en banque »³¹⁶⁵ sonne bien comme l'affirmation d'une volonté de se protéger d'autrui : l'argent est un rempart contre les menaces extérieures, en témoigne ce passage où elle apprend la mort de la femme de Frank Stevens et refuse de faire quoi que ce soit pour l'aider.

« Je suppose que vous allez leur donner des vêtements, de l'argent. »

Mrs Fletcher se retourna vers sa fille.

« De l'argent ! s'exclama-t-elle. Es-tu folle ? Ai-je de l'argent ? Ai-je l'air d'une personne qui a de l'argent ? »

Elle plaqua ses mains sur sa poitrine d'un geste dramatique, comme pour attirer l'attention sur ses misérables vêtements de serge usée.

³¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 136.

³¹⁶¹ *Ibid.*, p. 137.

³¹⁶² *Ibid.*

³¹⁶³ *Ibid.*, p. 167.

³¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 186.

³¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 167.

« Assurément, dit Emily, vous avez de l'argent en banque.
 - Mon compte en banque ? bredouilla Mrs Fletcher qui devint blême, je n'y touche pas. Qu'as-tu donc à me parler de cela ? ajouta-t-elle en se levant. Qui t'a dit que j'avais un compte en banque ?
 - Mais vous-même ! fit Emily ; et elle éclata de rire. N'avez-vous pas dit au pasteur que vous ne touchiez pas à votre compte en banque ?
 - C'est vrai, dit Mrs Fletcher d'un air troublé, j'ai dit cela. »³¹⁶⁶

Le refus d'aider financièrement ses voisins est la preuve de l'égoïsme³¹⁶⁷ de Mrs Fletcher, qui évoque hypocritement sa pauvreté pour justifier son indifférence au sort d'autrui. Mais pire, l'argent est un moyen de domination sur sa fille : croyant lui cacher sa richesse, Mrs Fletcher pense la soumettre à son bon vouloir et anéantir ses tentatives d'émancipation. À la fin du roman, le lien entre avarice et pouvoir est acquis :

Mais qu'était-ce que cela comparé au supplice qu'elle eût enduré s'il eût fallu que son autorité lui fût disputée tous les jours, si tous les jours on l'eût privée d'un peu de son pouvoir, de ses clefs d'abord, puis de sa bourse, puis de la faculté de disposer de ses meubles ? Elle perdait tout en une seule fois. [...] Et cependant elle conservait encore ce que personne ne pouvait lui arracher : l'argent qu'elle avait à la banque. Sans doute, la conscience de se sentir invincible de ce côté lui donnait-elle le courage de supporter le poids de ses autres malheurs. Qui donc lui ferait signer un chèque, si elle ne le voulait pas ? C'était la seule arme dont elle pouvait user contre sa fille et l'homme qu'Emily avait épousé, mais cette arme n'était-elle pas redoutable³¹⁶⁸ ?

« Pouvoir », « invincible » et « arme » : le vocabulaire suggère la valeur quasi guerrière qu'acquiert l'argent de l'avare, qui lui permet de contrer la prise de pouvoir anéantissante de sa fille. L'argent lui permet donc de combler un vide : celui d'une identité qui se dérobe peu à peu et lui donne conscience de sa propre inanité. « L'être, et l'être dans le temps, ont ainsi perdu ce qui les fonde, ce qui assure l'identité même »³¹⁶⁹, analyse Martine Reid. En effet, son vice lui permet d'éprouver son être dans le temps, c'est-à-dire de contrer sa fille et son anéantissement, par une action sur le temps, mais aussi le lieu. Dès son mariage, Kate se réapproprie une existence sur laquelle elle n'avait aucune prise, en se livrant à l'exactly contraire de son éducation, à des dépenses néanmoins, bien malgré elle, utiles. Puis, en décidant de ne plus contrer sa nature, elle réaffirme son identité, pensant ainsi enfin prendre sa vie en main. Inconsciente que son avarice ne fait que l'emprisonner de plus en plus, puisque désormais il s'agit coûte que coûte à

³¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 183.

³¹⁶⁷ Et l'égoïsme a bien quelque chose à voir avec l'ennui, comme nous l'avons analysé précédemment. Vladimir Jankélévitch écrit d'ailleurs : « N'en doutons pas, l'ennui vient de l'égoïsme ; et la cause fondamentale de l'ennui est la sécheresse » (Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 178). Les ennuyés sont bien arides, peu attentifs à autrui car seul leur Moi compte, dans une recherche du bonheur qui leur permettrait de sortir de leur ennui.

³¹⁶⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 257-258.

³¹⁶⁹ Martine Reid, « Georges Sand s'ennuie », in *L'ennui*, Gérard Peylet (éd.), cité, p. 55.

restreindre sans cesse ses dépenses, Kate devient la proie de l'ennui. De fait, cela devient une obsession tout comme celle de sa fille, devenir propriétaire, qui les dépouille de leur être parce que plus rien ne compte à part leurs passions. Se développe alors « une sorte d'atonie, d'état qui s'étale, sans relief »³¹⁷⁰ qui les met toutes deux devant leur impuissance : Kate se heurte à sa fille qui prend progressivement sa place, et Emily – croyant précipiter les choses en se mariant – est finalement privée de Mont-Cinère. Leur vice leur réserve donc à jamais un présent éternel, un temps mort qui fait que « la vie ne peut plus être sentie que comme déception, répétition, absence, non-être »³¹⁷¹. Aussi, et l'ennui et leurs passions ont contribué à une dépossession de leur être, parce qu'en se réfugiant dans le monde de l'avoir, elles fuient certes la conscience de leur ennui, mais elles n'échappent pas à l'impuissance devant laquelle il les met.

La même conséquence du vice se note dans *Le Mauvais Lieu*. Par leur attrait pour l'enfance, ils expriment l'insatisfaction profonde du personnage. Leur pédophilie, qui n'est jamais réalisée, ni par Gertrude, ni par Gustave, ni par Brochard puisque dans le *Nid d'amour* il n'a des relations sexuelles qu'avec des adultes travesties en écolières³¹⁷², ne s'exprime que par leur fantasme de possession de la jeune Louise. L'enfant cristallise leur obsession pour la pureté, mais aussi semble maintenir vif un désir éteint. Aussi, alors que l'ennui tend à affaiblir peu à peu leur désir, et donc leur pulsion de vie, leur obsession pour l'enfance, et donc pour l'inaccessible peut être interprété comme une façon d'exciter un désir en berne. Leur existence, en elle-même, n'est qu'indifférence indolente : Gertrude, avant l'épisode du jardin public semblait inconnue à tout désir, Gustave paraît n'avoir aucune vie personnelle, tandis que celle de Brochard est bien pathétique et solitaire. Leur attrait pour Louise est donc avant tout l'indice de leur besoin de s'extirper de la « monotonie sordide »³¹⁷³ et écrasante de leur quotidien. Il ne s'agit donc pas exclusivement et uniquement de pédophilie dans ce roman, il faut y voir les tentatives désespérées d'êtres soumis à un vice qui n'est que la tentative de maintenir leur pulsion de vie. Michèle Raclot écrit ainsi : « leur faim n'est pas de ce monde, et si Julien Green refuse d'écrire le nom clinique de leur maladie sexuelle, c'est qu'elle n'est pas seulement sexuelle justement, mais surtout une maladie de l'âme »³¹⁷⁴. Tous courent derrière leurs

³¹⁷⁰ Gérard Peylet, « Introduction », in *Ibid.*, p. 11.

³¹⁷¹ *Ibid.*

³¹⁷² « Une obscurité profonde enfouissait alors les ébats du pauvre obsédé et d'une femme qui mimait sinistrement une lointaine enfance » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 332).

³¹⁷³ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 89.

³¹⁷⁴ Michèle Raclot, « Méditations sur les pans d'ombre du *Mauvais Lieu* », in Julien Green. *Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 94.

fantasmes, seule manière d'atteindre l'illusion d'une existence pleine. Leur rêve de Louise n'est que le rêve de sortir de soi. L'être ennuyé se trouve en effet seul face à lui-même, enfermé dans un monde clos où tout projet semble inutile ou irréalisable. Repos forcé et sans issue, « l'ennui est une irrésistible et discrète immersion en soi-même, dans une présence sans avenir »³¹⁷⁵, où l'« ennuyé » s'embourbe dans la conscience de sa propre vanité. Aussi, à travers le fantasme de possession de la fillette, les personnages tentent de combler le vide qu'a creusé l'ennui en eux. Quête du nouveau, quête d'une pureté que l'ennui a effacé en eux, leur rêve de l'enfance dévoile en même temps qu'il accroît leur ennui, parce que ce vers quoi ils tendent est inaccessible. Ils désirent sans cesse Louise, mais celle-ci se refuse, elle s'évanouit dans la nature, se déroband à toute appropriation de l'homme et le laissant encore plus misérable face à lui-même. Aussi Gustave choisit-il la mort tandis que Gertrude accepte un mariage qui ne change rien à son oisive existence.

Les vices des personnages sont donc à interpréter comme la tentative désespérée et exacerbée de sortir d'une quotidienneté engluante. Outre leurs vices, les personnages sont tous caractérisés par des instincts contre lesquels ils semblent impuissants. Les voilà agis, formulant des pensées cachées sous une apparence calme et qui expriment leur désir de révolte contre un quotidien qui ne leur correspond plus. Aussi Emily ne parvient-elle pas à refouler une envie de crier ou de pleurer, qui est une manifestation de son désespoir face à son impuissance et le peu de changement de son existence : « Dans ces moments elle se sentait troublée si profondément que son malaise devenait physique : elle était obligée de se courber en deux et de se mordre les lèvres pour ne pas céder à un étrange désir de pleurer ou de crier »³¹⁷⁶. Après une telle manifestation, le personnage est saisi d'un désir de révolte contre l'immutabilité de son existence, qu'elle impute à sa mère : « Elle se tourna un peu plus vers la fenêtre et fit effort pour résister à une envie furieuse de se lever brusquement et de jeter son ouvrage aux pieds de sa mère. Ses mains se crispaient sur la toile et plusieurs fois elle cassa son fil tant elle mettait de violence à tirer l'aiguille »³¹⁷⁷. Son geste vers la fenêtre est l'image de son désir de fuite hors de ce quotidien d'ennui, de gestes répétitifs dépourvus de sens, tandis que son geste violent contre son ouvrage exprime toute son ire et sa haine pour Kate. Gertrude aussi connaît ces mouvements de colère subite, qui disent bien le *fastidium sui*, le dégoût du personnage pour son existence,

³¹⁷⁵ Alain Jay, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, cité, p. 31.

³¹⁷⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 73.

³¹⁷⁷ *Ibid.*

et donc pour elle-même. Après sa promenade au jardin public, elle est prise d'une répugnance à l'égard de tout :

Ôtant son minuscule chapeau qu'elle fit voler à travers la pièce et qui tomba sur le lit, elle se livra subitement à sa rage et d'une voix à la fois sourde et rauque se mit à proférer des paroles sans suite. Si jamais elle le revoyait, quelle paire de gifles ! Mais elle ne le reverrait pas. Elle ne le reverrait jamais.
« Jamais ! » hurla-t-elle³¹⁷⁸.

Dans cette rage soudaine, il faut voir la colère du personnage démasqué dans son désir de sensualité. L'épisode a ouvert une brèche dans l'apparente froideur du personnage, qui prend conscience qu'un brin de sensualité subsiste en elle, sensualité qu'elle pensait éteinte après son mariage. De là, la colère non pas contre l'homme – comme elle veut bien le penser – mais contre sa propre existence, immobile et atone, qui l'a privée de sensualité. « Elle ne le reverrait jamais » sonne donc non pas comme un constat, mais comme une colère et un regret inavoués. Le personnage a masqué son besoin sensuel sous une apparence vertueuse qui a eu raison d'elle. « Et tout à coup, aujourd'hui même, cette inquiétude subite. Elle avait l'impression que la voix de l'inconnu, chaude et un peu sourde, circulait en elle, dans tout son corps »³¹⁷⁹. La phrase est probante : éveillée à la sensualité, Gertrude comprend qu'elle n'a fait qu'enfouir de longues années ses instincts, dans une vie bourgeoise qui ne lui aura laissé qu'indifférence et ennui. De fait, l'épisode a ouvert une faille dans le personnage, qui se surprend, à l'instar de Louise³¹⁸⁰ à regarder les ouvriers qui travaillent devant chez elle. Alors que l'ennui annihile toute pulsion de vie chez le personnage ennuyé, Gertrude découvre en elle un puits de sensualité qu'elle projette sur Louise, effrayée d'avoir construit son existence sur sa propre mauvaise foi. « En voyant cet ouvrier à genoux, Gertrude avait eu le sentiment qu'elle allait se

³¹⁷⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 290.

³¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 291.

³¹⁸⁰ La fillette ne résiste pas à cet instinct. Au contraire, si elle se rend dans le grenier, lieu de l'interdit, c'est bien pour mieux contempler les ouvriers. D'ailleurs, son refuge au grenier n'est plus motivé par l'ennui, mais bien par le désir : « Quand elle s'ennuyait trop, elle venait s'y cacher, et aujourd'hui elle avait une raison particulière de venir s'y glisser : depuis deux jours elle ne rêvait que de regarder les ouvriers travaillant sur la chaussée par la fenêtre du salon et la réception du jeudi lui en interdisait l'accès » (*Ibid.*, p. 304). Entre l'ennui et le désir, sa tante, elle, a choisi l'ennui, choisissant ainsi de ne pas ébranler le confort de sa vie tranquille, et donc, de rester une « tiède ». Dans son objet d'amour, il est évident que se cache le besoin de sensations, de sensualité. Elle n'est attirée par l'ouvrier que parce que justement c'est un ouvrier (Adrienne aussi aime le docteur parce que son statut social est la promesse d'une autre existence) et qu'il présente une part de virilité bestiale qui est la promesse non pas d'ennui, comme l'était l'apparence frêle de son mari, mais de mystérieuses sensations. En effet, Michèle Raclot écrit que le romancier dépeint une « cristallisation aberrante de l'imagination sur un être plus ou moins mythique » (Michèle Raclot, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Green. Étapes, constantes et variations esthétiques », in *Julien Green*, cité, p. 64). Il y a bien dans le choix de l'objet d'amour le désir de s'évader d'un quotidien ennuyeux qui tend à atténuer puis anéantir la part de sensualité de l'être.

souvenir de quelque chose... »³¹⁸¹. Si elle croit son émotion d'ordre esthétique³¹⁸², c'est pourtant un instinct sensuel qui l'attire irrémédiablement à la fenêtre, avec la même émotion, signe que sa sensualité n'a été qu'enfouie et tuée par une vie de bourgeoise vertueuse. D'ailleurs, elle ne parvient pas à abandonner sa mauvaise foi : « Je me demande combien de personnes regardent en ce moment ce garçon, de leurs fenêtres. Les gens sont si étranges. Un rien leur donne des idées »³¹⁸³. Sa réflexion est l'indice de l'échec du personnage, emprisonné par son existence, enlisé par son ennui qui l'a façonné. L'épisode du jardin public ne sera donc pas une révélation, mais une autre preuve de l'échec de Gertrude, vouée à ne jamais évoluer. Sitôt le regard de Gertrude rendu par l'ouvrier, la dévoilant dans son désir latent de sensualité, elle reprend son masque de bourgeoise pour « effaç[er] la chose regrettable »³¹⁸⁴.

Par ailleurs, les personnages greeniens font tous face, à un moment donné dans une existence qui laisserait à penser qu'ils font partie de ces « endormis » qui ne font que vivre, à des pulsions de mort sur leurs proches. Annonceur de leur désir de sortir de leur corps et d'être autrui, l'instinct meurtrier³¹⁸⁵ qui s'exprime contre autrui est l'indice d'une agressivité contre soi. Ils projettent sur autrui la haine qu'ils ont de soi, comme si leur geste violent allait les guérir de leur sentiment d'incapacité. Gertrude, par exemple, ressent subitement le désir de planter un couteau dans la nuque de Louise.

« Moi, j'ai faim. » Ce disant, elle fit le tour de la table pour s'asseoir vis-à-vis de sa nièce, et comme elle passait derrière elle, soudain elle serra le couteau dans son poing et s'arrêta.

³¹⁸¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 301.

³¹⁸² C'est bien la référence qu'elle fait : « Ses bras sont d'une forme et d'une couleur qui feraient le ravissement d'un peintre » (*Ibid.*, p. 302).

³¹⁸³ *Ibid.*

³¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 303.

³¹⁸⁵ Dino, le personnage de *L'Ennui* de Moravia, ressent ce même instinct meurtrier face à l'insaisissabilité de Cecilia : « Avant même d'avoir le temps de m'apercevoir de ce qui arrivait, j'avais bondi et mes mains s'étaient serrées autour du cou de Cecilia, tandis que je lui criai à la figure toutes les injures qui me venaient à l'esprit. On dit qu'en certains moments très intenses, on peut penser et vivre plusieurs choses à la fois. En cet instant où je lui serrais le cou, je pensais que la seule manière de posséder Cecilia était peut-être de la tuer. En la tuant, je l'arrachais à tout ce qui la rendait insaisissable et l'enfermais dans la prison définitive de la mort » (Alberto Moravia, *L'Ennui*, cité, pp. 345-346). Peut-être est-ce là aussi la même pulsion des personnages greeniens. Devant un refus, une interdiction ou une menace à leur liberté, ils sont pris d'une pulsion meurtrière qui est, par définition, peu rationnelle, contrairement à cet exemple de Dino. Ils agissent, ou du moins en ont l'envie, puis ils réfléchissent, ce qui est peut-être la raison pour laquelle leurs actes meurtriers font difficilement d'eux des coupables. Antonio Mor écrit : « On dirait que les personnages de Green ont besoin d'être excités par la haine pour accomplir l'acte d'amour, et cet acte, qui est normalement source de vie, est pour eux source de crime et de mort. Incapables d'amour, impuissants à donner la vie, ils épuisent, avec une rage bestiale, leur dernière chance de forcer leur solitude, et périssent, victimes de leur tentative inutile et désespérée » (Antonio Mor, *Julien Green, témoin de l'invisible*, cité, p. 112). Leurs actes paraissent donc le résultat d'une impulsion subite pour maintenir un semblant de lien avec une existence qui se refuse à toute tentative d'embrasser un réel fuyant.

« Comme ce serait facile ! pensa-t-elle. J'écarte ces boucles d'or et j'enfonce la lame tout droit dans la nuque jusqu'au cœur. Ce serait l'affaire de trois secondes... »
Avec un cri, elle jeta le couteau sur la table et le regarda d'un air horrifié. La fillette se leva.
« Allons-nous-en, balbutia Gertrude. Tu vas te coucher, moi aussi. Je n'ai plus faim. Allons. Il est tard³¹⁸⁶. »

Le refus de Louise, qui est interprété par Gertrude comme un refus de partager sa sensualité et comme une autre preuve de son impuissance et de l'insaisissabilité de la fillette, provoque en elle une agressivité désirée. Ce soudain désir violent de tuer Louise est une pulsion bestiale. En effet, devant son incapacité à posséder la fillette, Gertrude semble exprimer son besoin d'affirmation de soi, d'action. Ce n'est pas un acte réfléchi, mais une pulsion, comme l'indique sa prise de conscience horrifiée et sa réaction de fuite. Ces mouvements sont récurrents et se notent à chaque preuve de son impuissance. Devant l'innocence affichée de Louise du mal, et son attitude froide, Gertrude ressent de nouveau le désir de la violenter : « Tout à coup elle eut envie de se jeter sur Louise et de la battre »³¹⁸⁷. Pourtant, à ce désir d'action succède encore une fois l'impuissance : « Elle se contenta de soupirer », ajoute le narrateur. Conduite de fuite face à l'angoisse que provoque une telle pensée, son inaction signale la réaction du personnage prenant conscience de l'horreur d'un tel geste. Ses pulsions expriment bien la nature profonde de l'individu, dépourvu des acquis de son éducation et de son milieu. Comme l'écrit Édith Perry, « l'homme n'est pas entièrement façonné par ses maîtres et par les habitudes, quelque chose résiste, originel et spontané, sa nature »³¹⁸⁸. Ces pulsions souvent imputables à sa faim sexuelle semblent de fait résister à l'ennui du personnage. Chacune de ses pulsions suggère sa lutte pour maintenir vifs ses instincts, ses besoins vitaux alors que l'ennui tend à anéantir peu à peu toute pulsion de vie. Pourtant, ce n'est pas que les personnages ne luttent pas pour ressentir leur être au monde, mais peu à peu, l'affaiblissement de leurs sensations les pousse à sans cesse vouloir expérimenter d'autres désirs, à laisser s'exprimer leur nature profonde pour combler le sentiment de la perte de tout ancrage au réel. Aussi, Emily et Adrienne et leur soudaine violence envers leurs proches, Hedwige et Jean et leur faim dévorante pour Gaston, Gertrude et Gustave et leur désir sensuel pour Louise ou Élisabeth et son vertige face à la beauté du jeune homme endormi ne font que laisser s'exprimer leurs instincts les plus purs, les moins dénaturés par leurs milieux, et donc retrouver un rapport immédiat avec leurs instincts naturels.

³¹⁸⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 325.

³¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 329.

³¹⁸⁸ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 314.

Parce que l'ennui est un affect qui rompt le lien de l'être avec ses instincts, il n'est pas étonnant de voir les personnages lutter contre la somnolence intérieure qui éteint leurs instincts. À l'instar de Leopardi confiant à son ami Pietro Giordani le 19 novembre 1819 qu'il est épouvanté « par la vanité de toutes choses et par la condition des hommes, toutes passions étant mortes comme elles sont éteintes dans mon cœur, que je suis hors de moi, considérant que même mon désespoir n'est rien »³¹⁸⁹, les personnages greeniens tentent de maintenir vifs leurs instincts les plus naturels, leur être le plus pur pour ne pas basculer dans le non-être de l'ennui. Parce que « l'expérience de l'ennui [...] n'est pas l'expérience d'une absence de désirs, [...] mais celle de l'impossibilité de réaliser ses désirs »³¹⁹⁰, les instincts ou même les vices des personnages semblent l'expression directe de leur volonté de se soustraire à l'ennui par tous les moyens possibles, tout comme ils sont le façonnement du personnage à son quotidien fait d'ennuis et de désillusions. En effet,

³¹⁸⁹ Giacomo Leopardi, cité in Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 127. Pour Leopardi, tout bonheur est impossible pour l'homme. Ayant perdu ses illusions, il ne conçoit pour autrui et le monde qu'un vaste dégoût et une déception qui lui font écrire que la vie est « amertume et ennui, jamais rien d'autre » (Giacomo Leopardi, *A se stesso*, in *Chants (Canti)*, Paris, Aubier, 1995, 330 pages, p. 102 : « Amaro e noia / La vita, altromai nulla ; e fango è il mondo). L'ennui exclut deux choses, du fait de sa filiation avec le néant : d'une part toute idée de plaisir, cela est évident, et d'autre part, toute idée de déplaisir, parce que « la noia è come l'aria », il remplit tous les vides causés par le plaisir et le déplaisir. Il anéantit même toute douleur, alors qu'il est lui-même une douleur, laissant l'homme devant son impuissance : s'il le laisse conscient du poids de l'existence, il n'empêche qu'il anéantit tout désir, toute consolation, prenant ainsi l'apparence de la mort de l'âme. Anéantissant, l'ennui le dépourvoit de toute force. En effet, il écrit : « Je n'ai plus la force de concevoir aucun désir, pas même de la mort, non par crainte, mais parce que je ne vois plus de différence entre la mort et la vie, privé que je suis de la consolation même de la douleur. C'est la première fois que l'ennui non seulement m'opprime et me fatigue, mais me harcèle et me lacère comme une douleur immense ; et je suis si épouvanté par la vanité de toutes choses, et de la condition des hommes, toutes les passions étant mortes, comme elles sont éteintes dans mon âme, que je deviens fou en pensant que même mon désespoir n'est rien » (Giacomo Leopardi, *Storia di un'anima*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Rizzoli, 1982, 586 pages, p. 56). L'ennui n'est pas seulement dû au désœuvrement pour le poète, au contraire, il concerne tous les hommes, et leur signale la vacuité de l'existence, mais aussi, le vide de leur âme. Mais alors, s'il n'est pas une douleur à proprement parler, il est bien pire : il est l'existence même, « pleinement sentie, éprouvée, connue, pleinement présente à l'individu et l'occupant tout entier », écrit-il dans son journal, le *Zibaldone* (Giacomo Leopardi, *Lo Zibaldone II*, cité, p. 875 – 4045 pour la page originale : « la semplice vita pienamente sentita, provata, conosciuta, pienamente presente all'individuo, ed occupantelo »). Les personnages greeniens aussi ont pleinement conscience de leur existence, de son cours écrasant qui leur donne une sorte de nausée, liée aussi à l'uniformisation de leur quotidien. En effet, rien ne change, regrettent-ils amèrement, et de ce fait la vie les enferme dans un état que Pascal Gabellone appelle « un mourir continu ». L'ennui se dévoile ainsi, selon Leopardi, sous l'impulsion de la vérité, qui « fait apparaître le spectre de la vanité, et, dans le monde, celui de son insignifiance » (Pascal Gabellone, « « La noia è come l'aria » : expérience et pensée de l'ennui chez Giacomo Leopardi », in *Italiaes, Revue d'études italiennes, Leopardi. Poésie d'une prose*, Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence, 2003, n°7, pp. 33-43). Le monde apparaît dans sa terrible réalité, dévoilé, forçant le sujet à renoncer à ses illusions et à concevoir la vanité de toute chose. Pourtant, pour Leopardi, l'ennui est la plus sublime des choses, parce qu'il force, par la désillusion qu'il provoque, par la souffrance provoquée par le vide, à s'élever. Il est pour lui, le signe de la grandeur de l'homme, affirme-t-il dans ses *Pensées*. Il y a une sorte de privilège à pouvoir se « briser sur l'écueil de l'ennui », pour reprendre son expression, car l'ennui est en quelque sorte réservé aux gens d'esprits.

³¹⁹⁰ Géraldine Puccini, « De l'ennui (*taedium uitae*) au dégoût de soi (*fastidium sui*) dans le *De tranquillitate animi* de Sénèque », in *L'ennui*, Gérard Peylet (éd.), cité, p. 30.

chacun des vices – avarice, désir sensuel – ou des instincts – violence, pulsion de mort – sont les résultats d’une quotidienneté éprouvante d’ennui. Par le choix de ces extrêmes, le personnage ennuyé « [s]’assur[e] en quelque façon de l’existence du monde, de sa réalité rendue terne et indécise par le sentiment de l’ennui »³¹⁹¹.

Aussi, la montruosité des personnages est à interpréter comme la conséquence et la cause de l’ennui. D’une part, comme la conséquence de l’ennui, parce que les personnages choisissent l’extrême pour enfin ressentir leur être au monde ; d’autre part, comme la cause de l’ennui, parce que l’ennui les englobe dans tout ce que leur quotidien a de plus matériel. Qu’est-ce, de fait, l’avarice, sinon un besoin de possession, et donc un ancrage bien trop fort au décor ? Le désir sensuel, qui s’exprime aussi dans sa gourmandise irrépressible, n’est-il pas aussi un besoin de possession³¹⁹², et donc un appel de la chair aux sensations ? Quant à la cruauté et à l’instinct meurtrier, ils suggèrent eux aussi le besoin d’avoir du personnage, au détriment de l’être. Leur matérialisme est ainsi responsable de leur engluement, comme l’analyse Ghayas Hachem : « l’option du matérialisme enlise le personnage davantage dans les rets du bas-monde au lieu de le délivrer de son angoisse existentielle »³¹⁹³. Telle est la raison pour laquelle l’échec leur est attaché : pleinement conscients de leur impuissance, de leur incapacité sociale, de leur misérable existence, les personnages luttent contre une lente mais inexorable déshumanisation. Prêts à tout pour s’affirmer, ils se jettent sans demi mesure dans des divertissements – au sens étymologique du terme – qui ne fait finalement que les confiner à un enfermement plus radical. Peu à peu, donc, les personnages greeniens s’avancent vers leur déchéance, accélérée par le sentiment de l’ennui qui les habite et la progressive perte de sens³¹⁹⁴ qui l’accompagne.

³¹⁹¹ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l’ennui, Insinuations*, cité, p. 120.

³¹⁹² Le confirme Oswald Muff : « l’amour charnel est étroitement lié à la manie de posséder, transformée en besoin d’une domination des êtres... » (Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l’œuvre de Julien Green*, cité, p. 29). Ce besoin de domination ne fait que cacher celui de ressentir son être au monde, et donc de lutter contre la dépersonnalisation que provoque l’ennui.

³¹⁹³ Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l’œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, cité, p. 279.

³¹⁹⁴ Jean Sémolué écrit en effet – étudiant *Mont-Cinère* – que la passion des personnages « ôte son sens à la vie, parce que l’immense faim qu’elle suscite ne peut être rassasiée » (Jean Sémolué, *Julien Green ou l’obsession du mal*, cité, p. 103). Nous pouvons étendre l’analyse à toutes les passions des personnages. Leurs vices les amènent à désirer sans cesse, sans jamais atteindre leur but, d’où leur frustration et le sentiment de leur impuissance.

Chapitre II – Une déchéance accentuée par l'ennui

Dans cet avant-dernier chapitre, nous mettrons en évidence les conséquences de l'ennui sur les personnages, conséquences qui provoquent une déchéance indéniable. En effet, le silence accentue l'atmosphère invivable du décor greenien et est l'indice d'une incommunicabilité et d'un étouffement insupportables. Par ailleurs, il met en lumière la solitude inhérente à l'être ennuyé, inhérente parce qu'il ne parvient ni à vivre avec autrui, ni même et – cela forme le fond du problème – à se supporter lui-même. De plus, cette douloureuse cohabitation avec soi-même accroît la douleur que représente l'existence pour l'« ennuyé ». D'une part, il ne conçoit qu'une horriblante angoisse d'être au monde, d'autre part le temps de l'ennui contribue à l'engluer dans sa quotidienneté, ne lui laissant aucune possibilité de fuite. Dès lors, c'est la mort que le personnage ennuyé trouve au fond de son identité, une mort qui n'est que l'image de son ennui.

1 – Une douloureuse cohabitation avec soi-même :

Affect anéantissant, l'ennui provoque une perte de sens qui entraîne avec elle le sentiment abattant de son impuissance. Épuisé, découragé par de vains efforts pour sortir de son aboulie, l'« ennuyé » peine à maintenir vif son intérêt pour le monde extérieur et pour autrui. « Passif, indolent, inerte, il regarde mollement ce qu'on lui fait voir, sûr d'avance qu'il ne lui en restera aucun souvenir [...]. Spectateur, jamais acteur, agi, non point agissant, il envie ceux qui font un acte passionnant de leur métier, afin de se distraire »³¹⁹⁵, analyse Émile Tardieu. C'est ainsi un rapport erroné qu'il entretient avec autrui, mais aussi avec lui-même : au lieu de considérer le monde extérieur dans sa nouveauté, dans sa richesse, il ne voit que ce qu'il a plus de commun, de plus banal et médiocre, sans remettre en question son interprétation. Le monde est ainsi vu à travers la lentille déformante et atténuante de l'ennui. Dès lors, il n'est pas étonnant de constater l'omniprésence du silence, image du refus d'autrui et de la progressive apathie générée par l'ennui. Dans l'ennui, il est en outre un élément qui contribue à enfermer le personnage dans un corps et une âme qui forment sa prison quotidienne : la solitude. Incapable de briser ses chaînes, le personnage ennuyé ne peut aller vers autrui et découvre toute l'horreur de son être dans une insupportable cohabitation avec soi-même qui lui révèle son inanité.

a) Le silence : entre refus de communication et étouffement :

³¹⁹⁵ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 137.

Nous avons étudié les relations peu affectueuses des protagonistes au sein de leur famille. Ce manque d'amour se traduit entre autre par le silence accablant³¹⁹⁶ qui règne au sein du foyer. Indifférents l'un à l'autre, sauf pour demander des comptes ou satisfaire leur bien-être, les personnages vivent dans une atmosphère pesante, silencieuse, qui traduit l'étouffement que provoque l'ennui. Image de l'incommunicabilité entre des êtres murés dans leur moi, le silence donne aux œuvres une pesante sensation d'étouffement, que les personnages cherchent à fuir. Aussi, Emily tente de rompre le silence qui caractérise les longues heures de travail avec sa mère, non pas en lui parlant, mais en multipliant les manifestations de sa présence. En effet, c'est un « dialogue » qui n'a plus une fonction communicative mais émotive : parler ne permet pas de transmettre un message, mais de signaler sa présence. Mrs Fletcher « paraissait accoutumée à l'attitude de sa fille et ne lui demandait pas de réponse »³¹⁹⁷, parce qu'à ses paroles sa fille oppose un mutisme haineux. La première phrase du roman est parlante : « Emily se taisait »³¹⁹⁸, et signale l'inutilité de toute parole dans cette famille où l'indifférence est de mise. Toutefois, comme ce silence est insupportable pour cette dernière, elle ne peut s'empêcher de faire du bruit avec son fauteuil à bascule :

De temps en temps, elle imprimait au fauteuil un mouvement plus rapide en heurtant le plancher du talon et fronçait les sourcils ; on eût dit, alors, qu'elle cédait à un mouvement d'impatience dont elle n'était plus maîtresse, et qu'elle frappait du pied par humeur³¹⁹⁹.

Notons les allitérations uvulaire en [r], et dentales en [d] et [t], qui expriment la colère d'un personnage dont le quotidien est odieux. Manifester sa présence ainsi est l'indice – plus que de son impatience – de « l'absence d'esprit au sens le plus littéral »³²⁰⁰. Aucune attitude méditative ni même aucun désir de communication ne l'agite. Tout lui est odieux : son décor, mais aussi sa mère avec lequel elle cherche à rompre le lien communicatif.

³¹⁹⁶ Voir anéantissant, comme l'écrit Julien Green dans son *Journal* : « De nouveau songé au silence. C'est une arme terrible. Elle peut tuer ; elle fait souvent plus de mal qu'on ne l'aurait cru, car les coups qu'elle porte ont ceci de particulier qu'ils ne prennent toute leur force qu'avec le temps. Un silence de huit jours n'est rien. Un silence d'un mois peut être alarmant au plus haut point. Quelle éloquence, parfois, dans un silence de plusieurs années ! C'est une des seules armes dont il me paraît qu'il soit permis de se servir contre ses ennemis, si l'on a des ennemis. Elle porte. Elle les livre à eux-mêmes » (Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, pp. 1414-1415). Et c'est bien là le sens des silences entre les personnages. Ils sont ainsi mis en face de leur être, qui est leur pire ennemi.

³¹⁹⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 70.

³¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 69.

³¹⁹⁹ *Ibid.*

³²⁰⁰ Wolfgang Matz, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, cité, p. 32.

Chaque fois qu'elle entendait la voix de sa mère, elle agrippait d'une main le coin d'une table placée à côté d'elle et, par ce geste, interrompait le mouvement du fauteuil. Elle prenait alors un air de patience et soupirait à mi-voix, puis, lorsque le silence se rétablissait, appuyait contre la table en faisant plier son poignet comme si elle eût voulu pousser le meuble et l'éloigner d'elle, et retirant la main tout à coup, elle croisait les bras de nouveau et se laissait aller au balancement du fauteuil³²⁰¹.

Son comportement indifférent et insolent vis-à-vis de sa mère dénote son rejet de cette dernière. Si elle arrête le mouvement de son fauteuil lorsque Kate lui parle, il n'empêche qu'elle soupire et supporte difficilement les interventions de sa mère. Aussi, le lien communicatif et affectif semble rompu. De nombreuses questions ou affirmations de Mrs Fletcher restent sans réponse, comme si sa fille se refusait sa présence. « Cependant Emily ne répondait pas »³²⁰², « Emily fronça les sourcils et ne répondit pas »³²⁰³, Mrs Fletcher « regarda sa fille qui cousait en silence »³²⁰⁴, « De nouveau elle se tut et souffla en hochant la tête. « Tu ne dis rien ? reprit-elle d'un air mécontent, est-ce que cela ne t'intéresse pas ? »³²⁰⁵ ou « sa fille [...] paraissait ne pas l'entendre »³²⁰⁶ sont autant d'exemples qui suggèrent le *in odio esse* dans lequel se trouve Kate pour Emily. Sa mère se comporte de la même façon avec Mrs Elliot : prenant la décoration de la demeure en main, elle indique sa prise de pouvoir tant physique que matérielle, face à laquelle « Mrs Fletcher ne répondit pas »³²⁰⁷, en signe de sa désapprobation. Mais elle se retrouve dans son statut de petite-fille en sa présence : « Elle en pleurait, lorsqu'elle était seule. Pleine de ses griefs et du sentiment de sa propre bêtise, elle regardait sa mère se promener dans sa maison en critiquant les meubles et ne disait rien »³²⁰⁸. On comprend d'autant plus aisément le silence d'Emily face à sa mère. Il place peu à peu une réelle distance entre elle et Kate. C'est la première étape d'une véritable stratégie pour anéantir son adversaire dans sa possession de Mont-Cinère. Un autre épisode rend cette distanciation plus évidente.

Il était clair cependant que Mrs Fletcher ne demandait qu'à répondre à ses questions : elle s'était assise non loin de sa fille et la regardait de temps en temps comme si elle eût été sur le point de lui parler ; elle aspirait, posait son ouvrage sur ses genoux et ouvrait la bouche, puis se ravisant tout à coup, elle reprenait sa couture en hochant la tête. [...] Ni l'une ni

³²⁰¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 70.

³²⁰² *Ibid.*

³²⁰³ *Ibid.*, p. 72.

³²⁰⁴ *Ibid.*

³²⁰⁵ *Ibid.*

³²⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

³²⁰⁷ *Ibid.*, p. 93.

³²⁰⁸ *Ibid.* Elle redevient ainsi un enfant, apeuré devant l'image de l'autorité, incapable de parler : « C'est pourquoi sans doute ces personnages ne savent plus parler, conformément à l'étymologie du mot « enfant » », analyse Édith Perry (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 298).

l'autre ne prononçaient une parole, Emily par maussaderie, sa mère par gêne et par timidité³²⁰⁹.

Le lecteur remarque l'envie de Kate de rétablir un contact avec sa fille, et la froideur de cette dernière qui se retient et « contrai[nt] sa curiosité »³²¹⁰ afin de ne pas montrer l'intérêt qu'elle porte à Kate. Au contraire, elle accule peu à peu cette dernière dans une solitude qui dit toute la haine qu'elle lui porte, et parvient ainsi à renverser les rôles : elle acquiert une position de supériorité sur sa mère, comme l'indique la dernière phrase. Désormais, elle a le pouvoir de refuser le contact mère-enfant, dans une indifférence froide qui ne laisse aucun doute sur les projets qu'elle foment. Entendant les pas de sa mère, elle éteint vite sa bougie, tout comme le fera Adrienne pour éviter le contact avec son père : « « Tu as éteint ? demanda la voix de Mrs Fletcher. – Oui. » »³²¹¹. Lors d'une rare visite de Mrs Fletcher à Mrs Elliot, Emily choisit encore le silence pour acculer sa mère dans son inquiétude et ébranler un pouvoir en perte de vitesse.

« - Tu ne crois pas qu'elle va mourir ? » demanda Mrs Fletcher d'une voix à peine perceptible.

Emily ne répondit pas [...] Sa mère la regardait furtivement ; plusieurs fois Mrs Fletcher parut sur le point de dire quelque chose, mais elle se ravisa toujours. Enfin, elle se pencha de nouveau vers sa fille en lui faisant signe du doigt, pour la prier d'écouter.

« Tu prends soin d'elle, Emily ? »

La jeune fille inclina la tête sans dire un mot ; quelques minutes passèrent³²¹².

Emily joue, par son silence, sur l'inquiétude de sa mère, néanmoins teintée d'un certain intérêt que cela représenterait pour ses finances. En gardant le silence, Emily garde le pouvoir de celui qui sait et refuse d'entrer dans le jeu du plus faible, tout comme le fait Louise avec Gertrude ou Gustave.

Mais son attitude – si elle est clairement motivée par sa haine pour Kate et son besoin de l'évincer – semble néanmoins la contraindre elle aussi au silence de ses proches et à sa solitude. En effet, dès son enfance, le narrateur rapporte que « toute marque de tendresse lui étant refusée, elle devint silencieuse et renfermée en elle-même »³²¹³ à l'instar de ses parents qui n'ont aucune relation maritale et se murent tous deux dans le silence. C'est aussi la raison pour laquelle elle choisit Mrs Elliot : « Mrs Fletcher ne lui parlait que pour la reprendre ou la charger de quelque ennuyeuse besogne. Mrs Elliot au contraire

³²⁰⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 110.

³²¹⁰ *Ibid.*

³²¹¹ *Ibid.*, p. 153.

³²¹² *Ibid.*, pp. 187-188.

³²¹³ *Ibid.*, p. 85.

écoutait ses confidences... »³²¹⁴. Enfin, elle aussi reproduit le couple sans intérêt l'un pour l'autre que formaient ses parents. Elle rencontre chez Frank le même silence et la même froide indifférence de ses parents, comme si l'ennui entre tous ces êtres rendait impossible toute communication et toute chaleur humaine. « Plusieurs fois, elle chercha querelle à Frank, mais le jeune homme avait appris d'un premier mariage qu'il y a tout à gagner à ne pas s'engager dans une discussion et que celui qui se tait l'emporte toujours sur une personne qui ne peut se taire. Emily se heurta donc, comme sa mère autrefois, à un silence opiniâtre »³²¹⁵. Adrienne agit de même avec sa sœur, utilisant un silence comme un moyen de vengeance : « En vain cria-t-elle à sa sœur de lui dire ce que c'était que ce bruit de voiture, Adrienne se vengeait de ce que la vieille fille lui avait fait souffrir, en ne lui parlant plus »³²¹⁶. Ainsi, à travers le choix des silences l'auteur symbolise l'impossible communication entre les êtres, qui refusent de se comprendre ou n'en sont tout simplement pas capables. S'il y a un refus de communication, c'est aussi parce que toute conversation est de l'ordre du conflit. L'illustre cette scène où le dialogue entre les deux personnages donne à voir le refus de communication et de compréhension entre le père et sa fille :

Dans son trouble, elle se mit à marcher d'un bout à l'autre de la pièce, la tête basse et les mains dans son tablier.

- Qu'est-ce que tu as ? demanda le vieillard.

Elle s'arrêta net.

- Moi ? Rien.

Au fait, pourquoi était-elle descendue au salon ?

Elle se dirigea vers la porte, mais son père la retint.

- Quel air as-tu ? Qu'est-ce que tu faisais là-haut ?

Elle planta ses yeux sur lui et parut ne pas le voir.

- Là-haut ? fit-elle.

- Mais oui, s'écria M. Mesurat. Ne répète pas toutes mes questions. Je te demande de me dire ce que tu faisais là-haut.

Adrienne secoua la tête.

- Rien.

- Comment ! s'écria le vieillard que cette parole exaspéra. Tu es là, les joues en feu, les cheveux en désordre... [...]

- Elle va mourir, dit-elle tout d'un coup.

M. Mesurat ne bougea pas.

- Qui ? Qui ? demanda-t-il enfin.

Il était debout au milieu de la pièce, et son chapeau qu'il n'avait pas encore enlevé ombrageait ses yeux. Adrienne poussa un soupir.

- Germaine, répondit-elle, d'une voix blanche.

- Germaine ! s'écria M. Mesurat furieux. Tu n'es pas folle ? Elle n'est pas malade.

- Si, elle est malade.

En disant ces mots, Adrienne devint blême. Le vieillard frappa du poing sur le dossier d'un fauteuil.

³²¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

³²¹⁵ *Ibid.*, pp. 258-259.

³²¹⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 337.

- Veux-tu te taire ! ordonna-t-il. Si elle était malade, elle l'aurait dit.
- Elle me l'a dit.
- Ce n'est pas vrai. Elle va parfaitement bien.
- Adrienne regarda son père sans répondre. Il était rouge de colère.
- Va-t'en ! cria-t-il soudain³²¹⁷.

Se bornant à répondre « rien », alors qu'il n'en est rien et qu'elle ne faisait pas rien dans la chambre de Germaine, Adrienne veut éluder toute conversation avec son père. Le conflit est rendu vivace par les réponses sèches et exclamatives d'Antoine (« Qui ? », « Germaine ! », « Ce n'est pas vrai ! »), par son ton impératif (« Va-t'en ! ») ou bien par les verbes introducteurs au passé simple, indiquant l'exaspération (« cria », « ordonna », etc.). Alors qu'Adrienne veut lui faire admettre la maladie de Germaine, Antoine refuse de se le laisser dire, d'où le conflit entre eux deux. Par ailleurs, leur dialogue n'en est pas réellement un : au lieu d'échanger les personnages restent campés sur leurs positions, rendant toute communication vaine par avance. Cela se remarque avec d'autant plus de facilité dans le film : chaque parole est chargée d'une quotidienneté inintéressante et n'aboutit souvent qu'à un renoncement du plus faible. Aussi, l'ennui les étouffant, les personnages trouvent dans la colère et la violence un exutoire à leurs sentiments. C'est pourquoi leurs conflits sont basés sur des problèmes personnels : en poussant son père à admettre que Germaine est malade, la jeune fille veut lui montrer qu'il n'a pas tout sous contrôle, puisque sa fille est bel et bien malade, et que tout n'est pas parfait comme il se l'est persuadé dès son entrée dans cette maison. Cela n'est qu'un parmi les nombreux exemples du refus de communiquer des personnages. Chacun se retranche dans son refus de s'ouvrir à l'autre et de déranger ses propres convictions, d'où l'absence de communication même lorsque les personnages pensent échanger. Ces refus de communication s'observent en outre dans la récurrence d'expressions narrant le silence, telles que « au bout d'un instant »³²¹⁸, « un court silence »³²¹⁹, « un profond silence »³²²⁰, « au bout d'une minute »³²²¹, « au bout d'un moment »³²²², « après un instant »³²²³ ou encore « quelques secondes passèrent dans le silence »³²²⁴, qui renforcent l'image du figement temporel. De plus, si les personnages refusent de communiquer, c'est aussi parce

³²¹⁷ *Ibid.*, pp. 343-344.

³²¹⁸ *Ibid.*, pp. 287 et 289.

³²¹⁹ *Ibid.*, pp. 289, 315 ou 467.

³²²⁰ *Ibid.*, p. 289.

³²²¹ *Ibid.*

³²²² *Ibid.*

³²²³ *Ibid.*

³²²⁴ *Ibid.*, p. 290.

qu'ils ne s'écoutent pas³²²⁵, comme si cela symbolisait le peu d'attention et d'importance qu'ils s'accordent. Le passage où Germaine et Adrienne attendent impatiemment que leur père s'en aille pour mener à bien leur projet en est l'illustration la plus parlante : Monsieur Mesurat, comme à son habitude, parle pour combler le vide et Adrienne « fein[t] de ne pas entendre ce que lui demand[e] son père »³²²⁶, tandis que Germaine « répond[...] par monosyllabes »³²²⁷. Le tableau de la vie provinciale est accablant et ne laisse aucun doute quant à l'ennui qui écrase les personnages et ne leur laisse que la conscience de la médiocrité de leur existence et de l'odieuse présence d'autrui. Chacun est un poids pour l'autre, et le silence scelle leur incommunicabilité. C'est bien l'impression que donne la lecture de la lettre triste ou la lettre gaie. Les efforts que fait Hedwige pour divertir Mme Attachère sont vains et tombent dans un profond silence qui dit le malaise qu'elle provoque chez les Vasseur. « Cette question n'obtint pas de réponse. Hedwige continua de pouffer dans un morne silence, [...] mais cette gaieté n'eut pas d'écho, les Vasseur se sentant gênés par la désapprobation tacite de Mme Attachère »³²²⁸. Si personne n'ose lui dire le ridicule dont elle se couvre à chaque spectacle, les rires gênés ou le silence en sont les expressions les plus hypocrites ou sincères, et disent bien le fardeau que représente la jeune fille pour la famille. Avec Ulrique, le silence est de mise et traduit le peu d'affection et de chaleur humaine entre les personnages :

« C'est moi, dit-elle en entrant chez Ulrique, tu vois, je vais très bien. »
 Un profond silence accueillit cette bonne nouvelle. Assise de côté dans un petit fauteuil, Ulrique étudiait d'un air attentif des cartes à jouer étalées sur une table et ne répondit pas tout de suite à la visiteuse.
 « Assieds-toi », dit-elle enfin avec un soupir. [...] [Hedwige] ne se décidait pas à ouvrir la bouche. Devant sa cousine, elle se sentait toujours affreuse et, même lorsqu'elle ne disait rien, coupable de quelque faute capitale contre l'intelligence ou le goût.
 Aussi se demandait-elle pourquoi elle était venue quand la voix d'Ulrique coupa le silence :
 « Afin de nous épargner une conversation ennuyeuse, fit-elle en repoussant la table pour se croiser les jambes, je vais moi-même faire les demandes et les réponses ; car j'ai sommeil, ajouta-t-elle d'un ton plus bas quoique intelligible³²²⁹. »

Le silence dans lequel reste Ulrique à l'arrivée d'Hedwige lui signale son statut indésirable, et ne tarde pas à la place dans une position d'infériorité. De fait, Hedwige se

³²²⁵ « « - J'ai dormi cinq heures, reprit Germaine avec la volubilité d'une personne qui plaide sa cause. Je me sens bien, je vais comme hier et les autres jours. » Mais Adrienne regardait par la fenêtre et ne l'écoutait pas », *Ibid.*, p. 291, ou encore : « Pendant le reste du repas, il entretint sa fille des changements qu'il avait observés à La Tour-l'Évêque depuis son arrivée, mais elle n'écoutait pas » (*Ibid.*, p. 294).

³²²⁶ *Ibid.*, p. 355.

³²²⁷ *Ibid.*

³²²⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 230.

³²²⁹ *Ibid.*, pp. 235-236.

sent invariablement coupable devant sa cousine, de façon injustifiée et sa culpabilité exprime un mal-être d'autant plus profond qu'il est la conséquence de l'univers aseptisé dans lequel elle se meut. Ulrique désire plus que tout abréger leur conversation parce que comme Antoine, Germaine, Gertrude ou Gustave ou les trois tantes d'Élisabeth, elle ne porte aucun intérêt à autrui si ce n'est pour accroître la sensation de sa propre valeur. Aussi, l'incommunicabilité entre les êtres dessine « la solitude ontologique de l'homme »³²³⁰, écrit Édith Perry, une solitude que rien ne peut briser. Mme Pauque est ainsi une forteresse de silence :

Mme Pauque voyait d'un mauvais œil ce voyage de sa nièce et augurait mal de ce long silence, mais elle n'en disait rien, se contentant de se taire avec une sorte d'éloquence sinistre lorsque Mme Vasseur lui demandait pourquoi Ulrique n'écrivait pas. Personne ne savait se taire comme Mme Pauque, ni d'une façon plus alarmante. Elle excellait à ne rien dire et à garder une immobilité de sphinx quand on attendait d'elle une exclamation, un soupir, un simple geste de la tête³²³¹.

« Enveloppée de silence »³²³², Mme Pauque est l'essence même de la mort et semble être l'image de la déshumanisation de tout être. Aucune émotion ne se lit jamais sur son visage et elle agit comme un automate, refusant de communiquer avec autrui. Son aridité est ainsi suggérée et rend particulièrement bien le dessèchement de tout être sous l'effet de l'ennui. Par ailleurs, un autre personnage utilise le silence comme moyen de signaler sa désapprobation et de maintenir sa position de supériorité sur son époux, Mme Lerat. Arrivant chez lui avec la fillette, M. Lerat tombe sur un rempart de silence : « pendant quelques secondes ces deux personnes demeurèrent en face l'une de l'autre sans qu'une parole fût échangée »³²³³. Nullement aveu d'impuissance, le silence que garde Mme Lerat est bien au contraire l'expression de son pouvoir. En effet, devant la gêne et la timidité de M. Lerat, Mme Lerat garde un sang froid qui ne laisse aucun doute sur son égoïsme. « Il bredouilla plusieurs phrases que sa femme écouta d'un air froid, puis, prenant courage, il commença le récit de sa rencontre avec l'enfant dans le marché couvert de Saint-Blaise [...]. Peut-être se fût-il défendu un peu mieux si Edmée l'eût interrompu, mais

³²³⁰ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 452. Elle poursuit : « Dans les romans de Green, chacun est étranger à chacun parce que l'homme est aliéné comme il l'est encore dans l'œuvre romanesque de Camus. Les consciences sont séparées les unes des autres par l'indifférence, les habitudes et le langage de sorte que l'autre ne m'est pas plus transparent que je ne le lui suis » (*Ibid.*). Cela est particulièrement vrai et peut-être faut-il également y voir l'effet anéantissant de l'ennui : l'être est replié sur lui-même, à tel point que peu lui importe autrui s'il ne dérange pas ses convictions et ses habitudes. Les personnages sont écrasés par la quotidienneté qui détruit tout rapport avec autrui.

³²³¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 274.

³²³² *Ibid.*, p. 211.

³²³³ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 453.

elle prêtait l'oreille à ses paroles dans un silence épouvantable... »³²³⁴. Pourtant, passée cette apparente insensibilité, Mme Lerat abandonne vite ses réserves et laisse entrer la fillette dans sa famille sans lui préférer ses propres filles.

Le silence parvient peu à peu à modeler le personnage et à l'étouffer lui aussi. Dans *Adrienne Mesurat*, la peur du silence est aussi causée par son père, qui la fait observer ce rite : elle mange « en silence »³²³⁵, tandis qu'Antoine mange « sans faire attention à sa fille »³²³⁶, est avare de vraies paroles, vit « sans dire un mot »³²³⁷ ce qui va contaminer la protagoniste et la forcer à adopter cette attitude de vénération pour le silence, comme si toute vie s'était échappée de son corps. En effet, elle-même se force à ne pas faire de bruit lorsqu'elle se déshabille, « tant la force du silence est tyrannique »³²³⁸, bien qu'elle souhaite de toutes ses forces entendre le bruit désagréable des pas trainants de son père, ou celui, « lugubre », de sa sœur qui tousse, et ce souhait et sa peur sont tellement forts qu'elle en vient à imaginer « un petit bruit continu, comme la voix d'un minuscule insecte »³²³⁹. De même, ce respect du silence continue lors de sa fuite de l'ouvrier, où le bruit de ses propres pas l'incommode, d'où son effort de marcher sur la pointe des pieds. « Ses pas résonnaient dans le silence de la nuit avec un bruit qui l'alarmait et elle s'efforça de courir sur la pointe des pieds... »³²⁴⁰. C'est comme lorsqu'elle sort de chez elle pour voir le docteur, mais ne veut néanmoins pas être vue : ici elle sort vers le monde, s'ouvre aux autres par ce geste, mais reste repliée sur elle-même. Peu à peu, la hantise du silence se transforme dès la mort d'Antoine en réelle phobie parce que ce silence la ramène à la scène du meurtre. Aussi, juste après le meurtre, elle fait volontairement du bruit en descendant l'escalier, « d'un pas mesuré qui retentissait dans le silence »³²⁴¹, l'appelle à mi-voix, il lui

³²³⁴ *Ibid.*, p. 453.

³²³⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 294.

³²³⁶ *Ibid.*, p. 385. De même, après avoir appris le rôle d'Adrienne dans la fuite de Germaine : « M. Mesurat ne revint qu'à l'heure du déjeuner et n'échangea pas une parole avec sa fille. Il paraissait même éviter de la voir. À table, il lut son journal, ou feignait de le lire car Adrienne le surprit plusieurs fois les yeux levés par-dessus son lorgnon, le regard perdu dans une méditation qu'il n'interrompait que pour porter des aliments à sa bouche » (*Ibid.*, p. 375). Ou encore : « Elle n'osa regarder son père qui lisait un journal du soir en mangeant sa soupe. Silencieusement elle s'assit à sa place et commença son repas, mais la frayeur et de vives douleurs dans la tête lui ôtaient tout appétit. [...] Le repas s'acheva lentement. Derrière son journal, M. Mesurat mangeait sans faire attention à sa fille et se leva dès qu'il eut achevé son dessert » (*Ibid.*, p. 385). Si la colère d'avoir été trompé en est la raison, il n'empêche que le silence et l'indifférence d'Antoine pour sa fille sont des comportements habituels, qui font du père un monstre d'insensibilité. L'ennui rend arides ces personnages qui ne vivent que pour leur propre personne, et le silence est en sans doute l'image la plus évidente.

³²³⁷ *Ibid.*

³²³⁸ *Ibid.*, p. 297.

³²³⁹ *Ibid.*, p. 298.

³²⁴⁰ *Ibid.*, p. 444.

³²⁴¹ *Ibid.*, p. 393.

semble l'entendre crier, puis c'est elle-même qui ne supporte plus le silence et « tout d'un coup elle ouvrit la bouche et poussa un cri. Elle entendit cette voix et eut de la peine à y reconnaître la sienne ; c'était le cri bref de la peur »³²⁴². De même, si elle a peur de l'ouvrier qui la suit, c'est « parce qu'il ne disait rien »³²⁴³. Ainsi, si un moment le silence lui fait du bien, c'est parce que les cris de Madame Legras lui rappellent directement ceux de son père avant sa mort, les jappements du chien ceux qu'elle entendait après le meurtre, et le son de la grille son emprisonnement. Puis, comme dans un cauchemar, une force la maintient immobile et anéantit toute force de lutter, de se rebeller contre son destin, contre la fatalité, et « elle sentit toute l'horreur de cette maison silencieuse »³²⁴⁴. Il n'est donc pas étonnant de reconnaître un fort sens d'étouffement dans cette atmosphère rendue pesante par le silence. Pire, le personnage en vient à regretter sa claustration passée :

Il lui semblait ensuite que le silence grandissait autour d'elle comme une ombre et qu'au fond de ce silence elle percevait une rumeur faite d'une multitude de voix. Alors il lui devenait pénible de tourner les feuilles de son album, et le son même de sa respiration la gênait. Et en vertu d'une étrange déformation de sa mémoire elle en venait presque à regretter le temps où deux personnes, assises à ce même guéridon, la forçaient à jouer aux cartes³²⁴⁵.

Le constat est sans appel : l'être ennuyé ne sait pas vivre libre. Le silence se peuple d'une « multitude de voix » comme pour emplir ce vide insupportable que représente la liberté d'agir et d'être au monde. C'est en tout cas ce que suggèrent ses efforts pour retenir sa respiration, comme s'il s'agissait de brider sa personne pour survivre dans ce décor hostile.

Telle est la raison pour laquelle l'ennui apparaît comme un affect déshumanisant. Cela n'est pas à prouver et il suffit d'observer les relations entre chaque personnage, dans notre corpus, pour s'en convaincre. Le silence entre eux accroît l'impression d'une existence étouffante, soumise à une quotidienneté écrasante. Combien de paroles, de fait, « tomb[ent] dans le silence comme dans un gouffre »³²⁴⁶ ? En effet, comme si l'un n'allait

³²⁴² *Ibid.*, p. 395.

³²⁴³ *Ibid.*, p. 442.

³²⁴⁴ *Ibid.*, p. 462.

³²⁴⁵ *Ibid.*, p. 407. Brochard aussi, lors d'une errance nocturne à la recherche d'une « nymphe », semble vouloir faire taire son identité : « Dans cette solitude, le bruit de ses pas avait quelque chose d'irritant comme une atteinte portée à l'envoûtement du silence. Il essaya de modérer ce martèlement qui signalait sa présence à tous les inconnus cachés derrière les interminables séries de fenêtres aux volets clos. [...] Son cœur d'amoureux battait si fort qu'il essaya de la comprimer avec les poings, et par un de ces mouvements inexplicables qui lui étaient habituels, il tourna les talons et prit la fuite » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 355). Dans ce besoin de silence se trouve le sens de culpabilité d'un personnage qui cherche à étouffer les manifestations de son désir pédophile.

³²⁴⁶ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 329.

pas sans l'autre, le silence est le miroir de la province, donnant aux romans une atmosphère étrange, lourde, ainsi qu'une sensation d'étouffement et d'emprisonnement. Après le mariage de sa fille, Kate est engluée dans une apathie et un mutisme qui donnent à voir l'anéantissement de son pouvoir. Elle craint et déteste Frank à qui elle « n'osait jamais adresser la parole »³²⁴⁷ et dans son désespoir s'enferme dans une solitude tout aussi insoutenable. Le silence sur lequel s'ouvre *Mont-Cinère* donne ainsi à voir l'incommunicabilité entre les êtres, mais aussi l'impossibilité de fuite hors d'une existence qui – régie par sa mère – ne correspond pas à la jeune fille et bride son besoin d'émancipation. De même, face aux requêtes d'affection de Gertrude, Louise garde un silence qui en dit long sur son indifférence :

« Cela ne te ferait pas plaisir d'avoir une robe neuve ? »

Louise restait muette.

« Je me demande, fit Gertrude avec un rire forcé, comment il faut te parler pour obtenir une réponse. Ma parole, on dirait que tu ne m'aimes pas ! »

À peine cette phrase lui eut-elle échappé qu'elle regretta de l'avoir dite et pourtant, par une de ces impulsions folles qu'elle ne maîtrisait pas, elle demanda :

« Est-ce que je me trompe ? »

La question tomba dans le vide. Gertrude se retira³²⁴⁸.

Aucune des tentatives de Gertrude pour faire naître et maintenir un lien affectif avec sa nièce n'obtiennent le succès escompté. Louise se mure dans un silence qui est une carapace face au comportement possessif et intrusif des adultes. Chaque parole et chaque geste est ainsi vu comme une agression : « Louise flairait un piège dans toutes les questions de sa tante et garda le silence »³²⁴⁹. La petite fille s'en protège par un silence bien plus expressif que les paroles vides des adultes. Son regard se plante avec force dans celui des adultes avec bien plus de répercussions que la parole : « Louise leva la tête et planta un long regard muet dans les yeux humides de Gertrude. Celle-ci porta les mains à son crâne, elle aurait voulu hurler, et tout à coup les larmes affleurant déjà derrière les cils se mirent à rouler lentement... »³²⁵⁰. Le regard mêlé à son mutisme se fait acéré, provoquant le désespoir du personnage mis à jour. Les manifestations de son refus de communiquer sont récurrentes : « Sans ouvrir la bouche, la fillette passa devant Gertrude qu'elle parut ne pas voir... »³²⁵¹, « Louise secoua la tête pour dire non... »³²⁵², « Louise fit

³²⁴⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 255.

³²⁴⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 295.

³²⁴⁹ *Ibid.*, p. 300.

³²⁵⁰ *Ibid.*, p. 323.

³²⁵¹ *Ibid.*, p. 322.

³²⁵² *Ibid.*, p. 323.

signe que oui »³²⁵³, « Il y eut un silence pendant lequel Gertrude entendit sa propre respiration... »³²⁵⁴. Ce refus de communiquer exprime le rejet de la petite fille qui repousse ainsi l'affection de sa tante et ne lui laisse aucune chance, la condamnant par son regard implacable à la solitude et au manque d'amour. Le même comportement se note dans *Minuit*. Ne parvenant pas à lui annoncer la mort de sa mère, Clémentine garde le silence devant une fillette qui connaît déjà sa situation d'orpheline :

Il y avait plusieurs minutes qu'Élisabeth et Clémentine étaient assises l'une en face de l'autre, chacune à un bout du canapé grenat, qui s'adossait au lit. Toutes deux se taisaient. L'enfant caressait la peluche de sa main ouverte et, quand un crin passant à travers l'étoffe lui chatouillait la paume, elle l'arrachait. [...]

« Écoute, ma petite fille », articula Clémentine... Un effort lui fut nécessaire pour se recueillir ; elle s'arrêta.

« N'arrache plus les crins du canapé », dit-elle enfin.

Il y eut un silence. Le réchaud à gaz installé dans la cheminée fit entendre à la sourdine un petit sifflement joyeux³²⁵⁵.

Le silence plein de non-dits qu'adopte Clémentine contraste avec le silence profond et absolu de la fillette qui est non pas une difficulté ou un refus à communiquer, mais qui exprime la supériorité du silence sur toute parole. En effet, tout passe par son regard, un regard sur lequel le narrateur insiste comme vecteur de la vérité et désir de comprendre l'essence de toute chose. Aussi, « les yeux sombres brillaient d'un éclat extraordinaire avec un regard profond et farouche qui s'attachait sur tout comme sur une proie »³²⁵⁶, note le narrateur. Son silence n'est donc pas le mutisme de Clémentine : « Le silence est un prélude d'ouverture à la révélation, le mutisme est la fermeture à la révélation, soit par refus de la recevoir ou de la transmettre, soit par punition de l'avoir brouillée dans le tapage des gestes et des passions »³²⁵⁷. Ainsi, le mutisme des adultes face à elle ne fait que renforcer le climat de peur et d'insécurité autour d'elle. Convoquée au parloir, la fillette se retrouve devant une directrice et une tante au comportement étrange :

L'enfant ne posa pas de questions. Si jeune qu'elle fût, elle comprenait qu'on lui avait menti, mais d'instinct elle préférerait ce mensonge à ce qu'elle devinait d'une manière confuse. Elle espérait que dans un moment sa tante allait la rassurer et que cette angoisse prendrait fin³²⁵⁸.

³²⁵³ *Ibid.*

³²⁵⁴ *Ibid.*

³²⁵⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 410-411.

³²⁵⁶ *Ibid.*, p. 410.

³²⁵⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, cité, p. 883.

³²⁵⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 417.

Son silence suggère l'angoisse latente de la fillette qui découvre peu à peu la réalité de la mort. Le mutisme des adultes accentue l'impression de solitude qui se dégage de ce moment inhabituel. Le mutisme dans lequel s'enferme sa tante est dû à sa gêne et son refus égoïste d'avoir à déranger son confort et à supporter ensuite les pleurs de la petite fille. L'incuriosité d'Élisabeth (« la petite fille ne répondait pas »³²⁵⁹ ; « l'enfant la regarda en secouant la tête »³²⁶⁰) accentue la haine de Clémentine pour elle. « Plus un mot ne fut échangé entre elle et sa tante jusqu'à la fin de la soirée »³²⁶¹ : c'est bien le mutisme de celui pour qui la haine est un mode de rapport au monde. Le silence entre les êtres contribue à donner l'impression de l'étrangeté au décor qui entoure le personnage et qui lui signale son étrangeté au monde. Le monde autour du personnage est condamné par l'ennui à réprimer tout ce qui fait de lui un refuge humain : sentiments, bruits, paroles sont comme prohibés pour dessiner un monde indifférent à tout et donc invivable³²⁶². Dépourvu de toute humanité, le milieu anesthésié dans lequel évolue Élisabeth contribue à créer un fort sens de solitude, mais aussi à accentuer l'idée que – comme affect déshumanisant – l'ennui condamne l'être à l'expérience de l'étrangeté au monde, expérience difficilement dépassable pour d'autres personnages que Louise et Élisabeth, englués dans la matérialité de leur vie. De fait, un autre passage éclaire cette différence entre les personnages :

Ces paroles n'obtinrent pas de commentaires. Quelques instants plus tard, Élisabeth et Rose étaient assises sur le bord du grand lit de cuivre et demeuraient immobiles. Ni l'une ni l'autre ne parlait, mais de temps en temps un soupir échappait à la vieille femme qui secouait la tête. La bougie allumée sur l'étagère éclairait cette scène muette qui se prolongea jusqu'au moment où les étoiles commencèrent à briller derrière les carreaux de la fenêtre. D'un air attentif Élisabeth fixait des yeux ce coin du ciel qu'elle apercevait en regardant par-dessus son épaule. [...] Si malheureuse qu'elle se sentît près de Rose, elle préférerait la compagnie de cette personne singulière à une solitude redoutable, car malgré son langage terrifiant, Rose la rattachait au reste du monde³²⁶³.

Si le silence de Rose est un indice de son engluement dans la matérialité – en est l'image probante l'envahissement de la pièce par les objets – celui d'Élisabeth est bien d'une autre nature. En effet, celle-ci, au lieu de soupirer comme sa tante étouffée par le

³²⁵⁹ *Ibid.*, p. 418.

³²⁶⁰ *Ibid.*, p. 419.

³²⁶¹ *Ibid.*

³²⁶² Combien de personnages en effet sont attentifs à ne pas faire de bruit, à ne pas donner l'indice de leur présence ? Agnel porte des caoutchoucs pour masquer le bruit de ses pas, Mme Pauque apparaît toujours sans qu'on ne l'entende ou M. Edme se déplace lui aussi « sans faire de bruit, d'un pas égal et tranquille » (*Ibid.*, p. 593). Aucune inscription au monde ne semble possible et autorisée, comme pour accentuer l'effet déshumanisant de l'ennui.

³²⁶³ *Ibid.*, pp. 426-427.

poids du non-dit, fait de son silence l'image de son désir d'élévation, comme le suggère l'attention portée aux étoiles. Enfin, le silence que gardent M. Lerat et Élisabeth semble lui aussi l'indice de leur capacité à se détacher de la matérialité qui les engluie dans leur quotidienneté.

Il y eut un moment de silence après le déjeuner. M. Lerat considérait d'un œil pensif sa tasse de café noir et semblait se recueillir. À sa droite, les bras croisés pour mieux contenir son impatience, Mme Lerat s'agitait sans mot dire sur sa chaise, attendant que son mari eût avalé son café pour courir aux mille besognes qui la réclamaient dans tous les coins de la maison. [...] Assise entre ces deux personnes, Élisabeth gardait une immobilité parfaite et semblait absorbée dans une rêverie profonde dont l'objet, selon toute apparence, était la même tasse de café noir qui retenait l'attention de M. Lerat. Son beau visage incliné avait une expression réfléchie et comme intérieure³²⁶⁴.

Encore une fois, le lecteur retrouve l'opposition entre deux catégories de personnages, les contemplatifs et les actifs. Tandis que son épouse et ses deux filles sont des actifs, incapables de se détacher de leur décor – l'illustre la difficulté de Mme Lerat de rester à table en pensant à ses tâches ménagères – M. Lerat et Élisabeth sont des contemplatifs. M. Lerat semble acquérir cette qualité au contact de la fillette, dont le regard pénétrant paraît être le témoin de son questionnement intérieur. Leur silence est donc bien le signe de leur capacité à aller au-delà des choses et non pas à s'abîmer dans la dimension engluante du quotidien. De fait, Élisabeth établit un parallèle qui ne laisse aucun doute :

Dans l'esprit de la jeune fille, le silence de Fontfroide prenait un aspect physique. Elle le comparait mentalement à une immense habitation, quelque chose d'analogue à une cathédrale, avec des avenues sans fin où le son roulait comme un tonnerre pour se perdre dans les ténèbres des voûtes et se disperser entre d'innombrables colonnes. Elle imagine M. Agnel dans de lointains bas-côtés, errant un peu au hasard de son air de somnambule, mais sûr de lui malgré tout, car le silence était son domaine³²⁶⁵.

Fontfroide devient alors une demeure du silence, lieu d'un sacré qui en indique la grandeur invitant au dépouillement, ce même dépouillement prôné par les valeurs religieuses. Le silence n'y est donc pas néant, mais infini qui invite à se perdre soi-même pour se découvrir et se laisser conduire à la paix. Aussi, ce qui semblerait négatif dans l'existence banale des personnages ennuyés ne l'est pas dans cette demeure de l'âme : le dépouillement conduit à se débarrasser du surplus inutile de l'existence non spirituelle, et le silence revêt même une caractérisation positive. Mais très vite, derrière ce silence se

³²⁶⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 465-466.

³²⁶⁵ *Ibid.*, p. 523.

trouve, latent pour celui qui n'a pas encore abandonné les vêtements du monde extérieur, toute l'angoisse inhérente à l'être ennuyé. Le bruit³²⁶⁶ qui brise le silence dessine tout un monde aussi angoissant qu'il semble pourtant banal :

Il régnait un silence d'enchantement autour du bruit que faisaient ces quatre chaussures ; parfois cela ressemblait à un roulement de tonnerre, lorsque les pieds heurtaient la marche en même temps. [...] Et puis, ce bruit de pas, assez banal en soi, finissait par prendre un caractère insolite, peut-être à cause des haltes qui le coupaient si brusquement. [...] Quelque chose en elle répondait à l'espèce de fracas monotone qui retentissait dans l'escalier...³²⁶⁷

Si la descente lente de M. Bernard provoque toute l'angoisse de la jeune fille, il faut aussi interpréter ce silence ponctué de coups comme l'annonce de l'arrivée inévitable et angoissante d'un danger. L'atmosphère fantastique qui se dégage de la scène est à l'image de l'ennui : « la panique du silence n'a-t-elle pas quelque chose de surnaturel ? »³²⁶⁸. Parce qu'il apparaît sans raison aux personnages ennuyés, tel un affect fatal, l'ennui révèle le vide de l'être qui lui semble inhérent. Le silence qui accompagne l'attente contribue à étouffer les personnages et à provoquer une angoisse existentielle : qu'attendent-ils sinon la conclusion fatale de chaque existence que donne la conscience exacerbée d'un temps inaliénable ? L'ennui est de fait, pour Vladimir Jankélévitch la manière « qu'a le repos d'être inquiet »³²⁶⁹ après l'expérience d'instantanés vécus avec intensité. « Il est la lente et angoissée descente, après l'exaltante élévation, de ceux laissés perdus, béants, après le surgissement de l'événement »³²⁷⁰, analyse Arnaud Codjo Zohou dans une phrase qui semble commenter ce passage.

Il n'est alors pas étonnant de constater que le silence se propage et étouffe les êtres, à l'image de l'ennui qui les étreint. Aussi, en pleine insomnie Emily lutte contre l'angoisse que lui procurent le silence et sa solitude : « Le silence de la maison lui faisait peur »³²⁷¹, d'autant plus que ce silence signifie une introspection douloureuse parce que la

³²⁶⁶ Michèle Raclot écrit ainsi : « les sons, généralement brefs et dépourvus de tout caractère énigmatique en eux-mêmes, sont investis d'un pouvoir angoissant ou d'une signification spéciale, parce qu'ils résonnent dans un silence presque absolu, et, simultanément, ils soulignent la nature inusitée de ce silence dans l'instant même où ils le brisent. Ils le rendent alors, pourrait-on dire, plus palpable » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 50). De même, c'est bien justement parce que ces bruits proviennent des gestes écrasants du quotidien qu'ils provoquent toute l'angoisse de l'ennuyé, qui se voit ainsi enfermé par la quotidienneté de sa vie, lui interdisant par là même toute possibilité d'ascension.

³²⁶⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 535-536.

³²⁶⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 150.

³²⁶⁹ *Ibid.*, p. 90.

³²⁷⁰ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 36.

³²⁷¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 99.

jeune fille ne parvient pas à agir pour occuper ses pensées³²⁷². Le silence semble en effet contraindre à l'inaction, par son effet étouffant. Après le pacte de mariage convenu à contre-cœur avec Frank, Emily est bel et bien dans un état aboulique et apathique qui s'exprime par son mutisme :

En vain, Frank essaya de la faire parler, mais elle se contentait de froncer les sourcils lorsqu'il lui posait des questions et ne répondait pas. [...] La pluie avait cessé. Seules, des chouettes rompaient le silence de la campagne de ces plaintes tremblantes où l'on croit parfois reconnaître les accents de la voix humaine. La jeune fille prit peur en les entendant ; elle se leva avec précipitation et, après avoir cherché quelques minutes dans la pénombre, elle trouva la lampe qu'elle alluma aussitôt³²⁷³.

Son soudain découragement, image de l'angoisse de l'adolescente ennuyée après toute action, indique le sacrifice qu'elle vient de réaliser : avec ce mariage, Emily perd de sa force d'action, parce qu'elle est obligée de s'allier pour parvenir à ses objectifs. Le silence qui l'effraye tant est à l'image de l'emprisonnement auquel elle vient de consentir. Si l'extérieur est le lieu de l'effroi, de la tristesse, l'intérieur est le lieu de la perte de son

³²⁷² Adrienne est elle aussi contrainte à l'inaction par le silence. Comme Emily, elle ne parvient ni à dormir, ni à lire : « Maintenant, plus rien ne s'entendait dans toute la maison. Pas un bruit n'arrivait de la rue. Adrienne n'aimait pas cette heure. Elle aurait voulu entendre une porte se fermer, quelqu'un dire une parole, et elle espérait toujours que son père redescendrait au salon pour y chercher son journal, sa pipe qu'il y aurait oubliés. [...] [Elle] se coucha sans éteindre la lampe qu'elle avait posée sur une table, à son chevet, car elle savait que le sommeil ne viendrait pas avant des heures et elle ne voulait pas rester dans l'obscurité sans pouvoir dormir. L'air était lourd, la lampe chauffait ; elle en baissa un peu la mèche. Un instant elle feuilleta le livre à couverture jaune qu'elle avait pris, mais devant ces centaines de pages l'ennui s'empara d'elle. Elle glissa le livre sous son oreiller et, dans une attitude qui lui était familière, elle replia son bras sous sa tête et demeura immobile » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 297-298). Ces quelques lignes illustrent bien l'immobilité et le désœuvrement de l'ennui. Le personnage est « mené en laisse par l'ennui » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 214) et s'ennui « à périr » (*Ibid.*, p. 215). Même le divertissement d'un livre décourage l'ennuyé qui ne parvient à fixer son attention sur rien d'autre que sur soi. Hors d'eux, rien n'existe, et c'est le constat que nous pouvons dresser de tous les ennuyés. Le silence semble par ailleurs les paralyser, les cristalliser dans un milieu étouffant qui n'est que la projection de leur intériorité. Peut-être faut-il voir également l'impossibilité de toute fuite hors de leur univers, parce que où qu'ils soient, ces êtres désenchantés ne trouveront pas l'ailleurs dont ils rêvent, étant façonnés par l'ennui.

³²⁷³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 240-241. Le silence semble la promesse de quelque danger. Tel est le cas dans *Le Mauvais Lieu* où le silence donne une certaine majesté à Chanteleu, mais est d'une séduction dangeureuse sur le personnage : « Un silence extraordinaire donnait à ce paysage un aspect d'irréalité magique et le son même de la voix humaine semblait venir là de régions lointaines » (Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 421). Le lecteur a l'impression que le danger rôde sous une apparence plaisante pour mieux posséder la fillette. En effet, lorsque cette dernière arrive, les élèves se taisent comme pour saluer sa beauté, mais le narrateur ajoute : « Il y eut un silence de mort » (*Ibid.*, p. 424) qui n'est pas sans indiquer tous les non-dits autour de la fillette ainsi que l'attrait irrésistible qu'elle exerce sur autrui. En effet, la fillette ne rencontre qu'un silence plein de stupeur lors de sa première rencontre avec les autres élèves : « Lorsque les élèves du collège de Chanteleu virent la nouvelle venue au bas de l'escalier, immobile dans les derniers rayons de lumière qui tombaient des grandes fenêtres, elles parurent frappées de stupeur et ne bougèrent plus. Leur silence intimidait Louise qui se demanda si sa jupe un peu trop courte ne la rendait pas ridicule aux yeux de ces jeunes filles toutes habillées à peu près de même » (*Ibid.*). Inconsciente de l'attrait qu'exerce sa beauté, Louise provoque un silence à l'image de la pureté qu'elle dégage, et la nouvelle de sa disparition paraît – comme le silence dangereux du lieu – murer les personnages : « Seules, Marthe Réau et Fernande demeuraient comme ensevelies dans un silence tragique » (*Ibid.*, p. 469).

être au profit de l'avoir. « Seule la nature vit, alors que les humains se réifient »³²⁷⁴, analyse Édith Perry. Cela est particulièrement vrai dans ces petites villes de province où les êtres apparaissent réduits à de simples automates, dénués de tout ce qui leur donnerait un semblant de vie par leur ennui. De même, le lecteur constate d'identiques abattement et apathie de l'être ennuyé chez Adrienne. La province semble aller de pair avec silence étouffant et ennui³²⁷⁵, « métaphorisant en quelque sorte le vide des existences qui s'y

³²⁷⁴ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 35.

³²⁷⁵ L'ennui provoqué par la province n'est pas sans rappeler trois romans : *Mme Bovary* de Flaubert, *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac et *La Nausée* de Sartre. En effet, dans le premier roman, dont le titre original rajoutait « Mœurs de province », renforçant l'ancrage de la protagoniste dans sa province, Emma rêve d'une autre vie, loin de l'ennui de sa province et de sa vie avec son mari – aussi silencieux qu'Antoine – vie dont les romans à l'eau de rose lui apportent une pâle satisfaction, tout comme ses liaisons extra conjugales. Flaubert écrit ainsi « l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur », ce qui pourrait sans peine s'appliquer aux romans de Julien Green. N'oublions pas en outre que Gustave Flaubert souhaitait au départ écrire « un livre sur rien », comme il l'écrit à Louise Colet (« Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible si cela se peut », Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1862, Gustave Flaubert, *Correspondances*, tome II, Paris, Gallimard, 1980, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 31). Par ailleurs, Antoine rappelle Charles et la célèbre phrase « Charles était lent à manger » : Emma et Antoine s'ennuient à table : l'une joue avec son couteau, tandis que l'autre tapote sur la table comme s'il s'agissait d'un piano (Antoine « emplit son verre, puis se mit à tambouriner sur la nappe de ses cinq doigts qu'il écartait avec un geste de pianiste », Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 294), tandis qu'Adrienne délaisse la nourriture comme pour en appeler au plus vite à la fin du repas qui signifie partager son temps avec un être qu'elle exècre. De plus, victime de ses lectures et de ses rêves, Emma connaît la même fin tragique qu'Adrienne. Toutes les deux ont une perception erronée de la réalité, provoquée par leurs illusions et leurs rêves, ce qui les empêche de lier réellement : fille d'un paysan, Emma est élevée dans un couvent et devient une adolescente asociale, comme Adrienne qui le reste toute sa vie, parce que sa naïveté l'empêche de juger correctement les personnes avec qui elle croit être amie. Si Emma collectionne les amants, Adrienne elle, en reste sur le plan du projet, puisqu'elle est incapable d'avouer son amour. Enfin, on ne peut pas dire qu'Emma soit réellement amoureuse de Rodolphe, elle accepte sa proposition de promenade par vanité et coquetterie et n'a des relations charnelles que pour tromper son ennui, tout comme Adrienne qui n'est pas amoureuse du docteur, qu'elle a à peine vu, comme le démontre son incapacité à le décrire à Madame Legras. De même, les ressemblances d'Adrienne avec Thérèse se situent sur le plan de la violence, puisque cette dernière a tenté d'empoisonner son mari, un mari avec qui elle se sent étrangère, qu'elle n'a pas voulu épouser, et qui a marqué une continuation dans sa vie faite de fatalité. Son engluement dans sa vie la rend indifférente à tout, tout comme Adrienne, et c'est sans réfléchir que toutes les deux cherchent à se débarrasser de ce qui prouve leur séquestration, séquestration qui pourtant continuera bien après leur actes, pour toutes les deux : Thérèse est emprisonnée chez elle un long moment, et Adrienne s'emprisonne elle-même, aidée par la fatalité. L'ennui provincial est bien l'élément révélateur de leur situation désespérée. Enfin, la province de Green n'est pas sans rappeler Bouville, ville imaginaire créée par Sartre et dont le nom est plus que probant quant à l'engluement de l'ennui sur les êtres. Roquentin est tout aussi perdu qu'Adrienne, étranger à tout – même si Adrienne est moins lucide que Roquentin et que le roman ne peut pas être considéré comme un roman existentialiste – mais par l'angoisse qui transparaît dans ses œuvres, s'en approche. En effet, Sartre met en doute le sens de la vie, alors que Green est plus dans une perspective spirituelle, comme l'analyse Nadège Grenglet-Vultaggio, (*Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, p. 181). Pierre Brodin confirme ces ressemblances : « Dans *Adrienne Mesurat*, le milieu provincial est évoqué avec une exactitude presque photographique : Adrienne n'est pas seulement plaquée sur sa province avec autant de force qu'Emma Bovary ou Thérèse Desqueyroux sur leurs domaines de Normandie ou d'Aquitaine. Elle est également « engluée » dans un milieu aussi « nauséabond » que celui de Bouville de Sartre dans *La Nausée* : les concerts publics de mauvaise musique dans le kiosque de la Grande Place, l'architecture rocaille, bourgeoise, de la villa des Charmes, les horribles meubles de son intérieur, les mœurs réglées de ses habitants, tout cela forme un admirable cadre réaliste à l'histoire des amours

coagulent »³²⁷⁶. En effet, Émile Tardieu confirme cette impression : « L'ennui qu'on y respire a pour causes directes : la simplicité excessive de la vie tant individuelle que sociale ; le manque de stimulants »³²⁷⁷. Parce qu'elle ne laisse aucune place à la surprise, à l'imprévu, à une existence stimulante, la province est le cadre idéal de l'ennui. La tranquillité recherchée devient vite aussi étouffante qu'insupportable, révélant au personnage ennuyé son néant et la quotidienneté à laquelle est soumise son existence. « Les saisons, les journées, les heures se ressemblent, défilent processionnellement, enveloppées d'un même voile gris »³²⁷⁸, poursuit Émile Tardieu. Aussi, dès le premier chapitre d'*Adrienne Mesurat*, le lecteur plonge dans une atmosphère aussi étouffante qu'ennuyeuse, où les êtres ont perdu toute humanité tellement que leurs gestes sont devenus automatiques. « Un profond silence régna dans le salon, ce silence qui semble accompagner la chaleur des jours d'été aussi naturellement que la lumière. [...] Des mouches voletaient sans bruit devant la fenêtre »³²⁷⁹. Entre la chaleur et le silence, le personnage semble condamné à étouffer dans la quotidienneté de son univers. Mêmes les mouches semblent paralysées par l'inhumanité du silence et le respecter par crainte de le briser. De même, après le tumulte intérieur dans lequel l'a plongé l'ouvrier, Gertrude se retrouve entourée d'un silence pesant : « Le bruit cessa et il se fit un grand silence, profond comme le silence d'une maison de campagne »³²⁸⁰. Très vite, elle retrouve chez elle l'ennui, l'inexistence de toute agitation et donc de toute vie. Ce qui est insupportable à ces personnages ennuyés, c'est bien l'introspection à laquelle ils semblent condamnés par le silence. Comme l'écrit Valérie Catelain, « l'homme craint de se dissoudre dans ce silence »³²⁸¹. Même la ville paraît réserver son silence aux personnages : « Un profond silence régnait sur la ville et jusque dans la boutique »³²⁸², peut-on lire dans *Minuit*. L'indifférence au sort de la fillette se transmet à travers ce silence, qui est l'image de la banalité de toute petite existence condamnée à attendre que quelque chose ou quelqu'un

malheureuses d'Adrienne Mesurat et conditionne en quelque sorte l'évolution de sa psychose » (Pierre Brodin, *Julien Green*, cité, p. 44).

³²⁷⁶ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 35.

³²⁷⁷ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 103.

³²⁷⁸ *Ibid.*, p. 105.

³²⁷⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 289.

³²⁸⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 290. De même : « Louise s'était retirée dans sa chambre comme d'habitude à cette heure et un profond silence régnait du haut en bas de la maison » (*Ibid.*, p. 352). Subsiste un fort sens d'oppression et de solitude : le silence de la maison, dans un mouvement vertical, semble symboliser sa force écrasante : aucune possibilité d'ascension pour un personnage ancré dans son décor et dans la matérialité de sa vie. Le personnage perd toute mobilité au profit d'une matérialité sans borne, qui inclut aussi les êtres humains comme l'indique son rapport à Louise.

³²⁸¹ Valérie Catelain, « La transparence du silence », in *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 54.

³²⁸² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 489.

vienne la délivrer de son insupportable ennui. Telle est l'image donnée par cette scène chez le boulanger : « Derrière le comptoir, le boulanger lissait sa moustache rousse, en attendant que Mademoiselle eût apaisé sa faim et que M. Agnel eût jeté sur le marbre blanc une pièce de vingt-cinq centimes, mais il espérait aussi, sans trop y croire, que M. Agnel allait dire quelque chose d'intéressant »³²⁸³. Les détails de cette insupportable quotidienneté se multiplient dans ces quelques lignes, donnant à voir la nausée que provoque l'existence provinciale³²⁸⁴ et le difficile rapport à autrui. De fait, M. Agnel n'est caractérisé que par son mutisme : il pose son dû « sans un mot »³²⁸⁵ et ne daigne pas répondre aux bougonnements du boulanger : « cette amabilité se brisa comme le flot contre un roc, car M. Agnel trouva de la petite monnaie dans son gousset, reprit la pièce blanche, et paya sans desserrer les lèvres »³²⁸⁶. De même, le silence lourd semble aggraver la tristesse et la solitude d'Adrienne, comme l'illustre ce passage :

La porte était restée entrouverte ; elle la ferma. Elle ferma aussi la fenêtre, puis elle s'assit sur une chaise. Elle accomplissait ces gestes lentement, comme si elle eût été soucieuse de leur faire suivre un ordre déterminé. Et tout d'un coup, dans le silence étouffant de cette petite pièce, elle s'abandonna à toute la tristesse qu'elle s'efforçait en vain de refouler et des larmes roulèrent sur ses joues³²⁸⁷.

Fermant la fenêtre pour occulter le moindre bruit, et la porte pour s'isoler encore plus, Adrienne se laisse aller et se confine encore plus, ignorant que là est son erreur³²⁸⁸. Illustrant l'abandon de ses illusions, à cause de l'obstacle que représente l'enfant qu'elle voit chez le docteur, le passage est donc aussi représentatif de l'atmosphère pesante qui règne en province. Le poison qu'est le silence emprisonne les êtres et les choses par une apparence d'immobilité. Telle est l'image donnée avant qu'Adrienne ne se blesse :

³²⁸³ *Ibid.*

³²⁸⁴ Émile Tardieu voit dans les métiers de province un ennui qui rend les êtres et le décor banals : « Les métiers sont mal tenus au village, faute d'entrain, d'émulation : tous pleins d'un doux mépris pour le travail qu'ils sabotent, sont d'accord pour laisser tomber le plus bas possible l'œuvre professionnelle » (Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 106). Il est vrai que le boulanger donne l'image d'un artisan qui a perdu pied dans l'ennui, s'enlise dans la monotonie auquel semble promis une petite ville anéantie par l'ennui.

³²⁸⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 489.

³²⁸⁶ *Ibid.*, p. 490.

³²⁸⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 423.

³²⁸⁸ Jean aussi s'isole dans le silence de sa chambre : « Pas un bruit dans toute la maison, mais du jardin monte le chuchotement du tilleul où rôdent les premières brises de l'automne » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 197). S'il y a une paix apparente dans ce silence, il faut aussi y voir le silence auquel est contraint le personnage du fait de son identité caché aux Vasseur. Il reste ainsi un sens d'étouffement qui dit la solitude de l'être, car « le plaisir [...] était un invincible élément de désordre, créait une sorte d'anarchie dans son existence » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 865).

Elle tendait l'oreille à ces sons, avec avidité. Il était vraiment insupportable, le silence de cette rue. On eût dit que les gens n'y venaient point, par crainte de déranger cette espèce d'immobilité affreuse qui pesait sur cette partie de la ville³²⁸⁹.

Dans ce passage où Adrienne cherche avidement à entendre le moindre bruit, transparaît la pesanteur du silence sur Adrienne, qui recherche « avec avidité » le moindre bruit capable de briser ce silence, dont l'aspect négatif est mis en valeur avec force de termes péjoratifs tels que « insupportable », « espèce d'immobilité », « affreuse » ou bien « pesait ». De même, la pesanteur est symbolisée par les allitérations en [p] et [b] (« bruit », « aboyèrent », « insupportable », « point », « immobilité », « pesait ») qui renforcent ce sens d'étouffement. Enfin, la prolepse « il était insupportable, le silence de cette rue » met en valeur le nom « silence », et montre combien Adrienne en souffre. Pour Jean-Claude Joye, « Green suggère ici l'isolement croissant qui accable Adrienne. [...] Après avoir été qualifié d'insupportable, le silence devient une immobilité affreuse »³²⁹⁰. Cela est particulièrement vrai : le silence contribue à dresser des murs entre la jeune fille et les autres, et à participer à sa progressive perte de toute réalité. La lenteur du temps est aussi une manière de faire ressentir la sensation d'étouffement. Jean Sémolué écrit à ce sujet qu'il y a « une lenteur, une insistance, une minutie, qui conviennent d'ailleurs au sujet »³²⁹¹. En effet, au lieu d'utiliser des ellipses, le narrateur se plaît à narrer le nombre de fois qu'il faudra les répétitions d'actes, les habitudes des personnages, ce qui donne à celles-ci une pesanteur et fait comprendre au lecteur combien Adrienne peut finir par être incommodée par ces gestes habituels, bien qu'en en prenant rapidement le pli, de manière inconsciente. On appréhende mieux l'abattement qu'elle ressent, et qui l'empêche de faire un seul geste. Le lecteur retrouve la même sensation d'étouffement chez Élisabeth lors de son exploration nocturne de Fontfroide :

Dehors, le vent se taisait ; pas un son n'arrivait à elle. Ce silence lui fit une impression désagréable ; elle tendit l'oreille et n'entendit que le bruit de son propre souffle. De quel réconfort eût été à cette minute l'abolement d'un chien, au loin, dans la campagne³²⁹².

Parce que le bruit de son souffle révèle sa solitude et la mort dont semble caractérisé le décor autour d'elle, mais aussi la nature – en témoigne le silence du vent – la jeune fille en appelle au moindre signe de vie qui l'arracherait de l'engluement de l'ennui.

³²⁸⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 330.

³²⁹⁰ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 27.

³²⁹¹ Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, cité, p.171.

³²⁹² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 546.

Il règne en effet une « tranquillité mortelle »³²⁹³ qui dit le lent étouffement auquel semble promis l'« ennuyé » dans un tel lieu. Par ailleurs, l'attente des personnages ennuyés d'un divertissement quelconque pour les détourner de l'accablant silence disant leur solitude est aussi l'image de leur inaction : ils attendent du monde qu'il les délivre de leur ennui, mais seuls eux peuvent s'en extraire et aller vers autrui, dans un prolongement de la pensée de Schopenhauer pour qui l'ennui était le principe de toute sociabilité.

La nuit semble de même le moment le plus propice à un tel abattement, parce qu'elle exacerbe – avec la solitude – un silence déjà présent en plein jour.

Il y a en effet quelque chose de calme et de rassurant dans les premières heures d'obscurité, mais à mesure que la nuit avance et que tous les bruits de la terre se taisent, l'ombre et le silence prennent vite un caractère différent. Une espèce d'immobilité surnaturelle pèse sur tout et il n'est pas de mot plus éloquent que celui d'*horreur* pour décrire les moments qui précèdent la venue de l'aube. [...] Elle craignait ce silence, elle craignait plus encore de le troubler et s'efforça, en respirant par la bouche, de diminuer le bruit de son souffle³²⁹⁴.

L'être s'éteint peu à peu dans un décor rendu aride par un silence inhumain. La sensation de sa solitude lui est insupportable, provoquant une angoisse exacerbée qui contraste avec l'immobilité engluante, la paix insupportable de cet instant. La tranquillité sinistre de la nuit vient rappeler à l'être ennuyé la réalité sordide de son être au monde : le néant lui est attaché et tout en est l'image. Souvent, d'ailleurs, le silence est rendu encore plus insupportable lors des insomnies de nos personnages ennuyés. Alors que dans le réel sommeil l'être est rendu inconscient à son ennui, dans l'insomnie, c'est l'ennui qui vient se rappeler à lui avec autant plus de force que le personnage ne supporte plus d'être confronté à lui-même. Condamné à la vigilance, l'« ennuyé » ne peut s'abandonner à la douce inconscience du sommeil qui amoindrirait la souffrance de l'ennui. Le silence avive la prise de conscience de son incapacité à rester face à soi-même.

Telle est aussi la raison pour laquelle le lecteur voit souvent Adrienne s'abîmer dans des rêveries, se mettre à la fenêtre et cesser toute réflexion. Hors de l'action et de la réflexion, l'« ennuyé » n'a rien à craindre, mais c'est bien là tout son drame : il se retrouve dans un néant qu'il cherche à tout prix à fuir. Si pour Aristote le bonheur et le malheur présupposent des actions, l'être ennuyé est condamné à un état indéfini du fait de son apathie³²⁹⁵. Cette image de la province dont l'immobilité³²⁹⁶ et le silence sont deux

³²⁹³ *Ibid.*

³²⁹⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 313-314.

³²⁹⁵ De fait, l'ennuyé est tout en émotions et peine à réfléchir. Par exemple, après sa dispute avec Léontine Legras, Adrienne est caractérisée d'abord par sa colère, puis par le vide : « Tout le trouble que la peur et la

des principales composantes se vérifie lors de son séjour à Montfort-l'Amaury et à Dreux. Dès son arrivée à Montfort, le personnage est frappée par le silence inhospitalier de la petite ville : « Après le fracas des roues sur les pierres, le silence qui succédait parut étrange et presque désagréable à la jeune fille. Elle descendit. C'était l'heure du déjeuner et il n'y avait personne dans les rues »³²⁹⁷. Le vide l'entoure, comme pour nier l'utilité de son voyage. Le silence suggère la vanité de tout acte du personnage, qui s'enlise un peu plus dans son néant. Dans le premier hôtel, l'atmosphère est plus que semblable à celle de sa maison, lorsque son père était encore vivant : l'ouvrier lit le journal, on entend les mêmes bruits de froissement de journal (« Dans le silence, elle écoutait le froissement du journal que l'ouvrier pliait et déplaçait sans cesse... »³²⁹⁸), d'où sa tentative de briser le silence, même s'il lui faut parler avec un ouvrier. Une immobilité et lenteur identiques s'installent, rendues par deux phrases qui lient ces deux idées : « Quelques secondes passèrent qui lui parurent interminables. L'ouvrier ne bougeait pas, ne disait rien »³²⁹⁹. Les verbes « bouger » en tournure négative et « dire » mettent en valeur respectivement l'immobilité et le silence, tandis que les secondes qui passent lentement renforcent le figement temporel. De plus, ce figement des choses caractérise aussi la nature, comme si même la nature enfonçait volontairement Adrienne dans sa mélancolie, dans son ennui : « pas un nuage n'obscurcissait le ciel et, comme si ce spectacle dût inspirer le respect à la terre, la petite ville était plongée dans le silence »³³⁰⁰. Aussi, le ciel reste obscur, sans nuage (et le lecteur constate encore l'allitération labiale en [p] qui rend le silence pesant), personne ne marche dans la rue, la place est vide (« Toutes les baraques des merciers et des marchands de légumes avaient été enlevées ; les voitures étaient parties. La place était vide... »³³⁰¹), ce qui renforce la solitude de la protagoniste. Toutefois, un seul instant le silence donne à Adrienne un sentiment de paix, de quiétude intérieure devant la beauté de

colère avaient apporté en elle disparaissait peu à peu et faisait place à une mélancolie plus affreuse encore. Elle s'assit dans le grand fauteuil bas où son père faisait sa sieste autrefois, et demeura immobile, le dos tourné à la fenêtre. Pas un bruit n'arrivait de la maison, ni de la rue. Il faisait chaud. Dans le jardin les oiseaux se taisaient aux approches de midi » (*Ibid.*, p. 464). Le lecteur a l'impression que, par son caractère anéantissant, la mélancolie efface peu à peu toute trace de subjectivité pour laisser un automate simplement habitué à sa quotidienneté passée. De fait, sans plus aucune trace de son identité, Adrienne prend la place du père, celui-là même qui tentait d'effacer chez elle tout ce qui déviait de la norme. Fauteuil de la sieste du père, il devient celui de l'aboulie et de l'apathie de la fille, signalés par le style concis des dernières phrases ainsi que par l'étouffement probant qui s'en dégage.

³²⁹⁶ Malgré la fin du mois de mai et l'arrivée des Parisiens, « la partie de la ville qu'habitaient les Mesurat conservait à peu près la même tranquillité qu'en hiver et au printemps » (*Ibid.*, p. 333), note le narrateur. Il y a bien là l'image de la claustration de la jeune fille par son décor et l'ennui qui en découle.

³²⁹⁷ *Ibid.*, p. 426.

³²⁹⁸ *Ibid.*, p. 429.

³²⁹⁹ *Ibid.*

³³⁰⁰ *Ibid.*, p. 440.

³³⁰¹ *Ibid.*, p. 441.

la place de nuit (« La beauté du lieu la saisit et lui procura un moment de paix pendant lequel elle oublia ses soucis. Une minute, elle se tint immobile pour ne pas rompre du bruit de ses pas le merveilleux silence de la nuit »³³⁰²), qui provoque une réminiscence subite des moments heureux de son passé. Comme un fait contradictoire, le silence de la nuit a un effet curatif, alors que pourtant ce même silence l'a rendue malade, lui a donné un fort sentiment de mélancolie. Notons l'allitération labiale en [m], son doux qui illustre la douceur du moment et symbolise l'harmonie d'Adrienne avec son milieu, première et dernière fois qu'elle connaît ce moment de paix. Une semblable paix mêlée d'angoisse étreint aussi Élisabeth lors de son errance nocturne et solitaire :

Un silence extraordinaire s'étendait sur toute la ville ; on eût dit qu'il venait du ciel avec cette lumière étrange qui donnait à tout la même couleur glauque et froide. Un coup de cloche, semblait-il, eût fracassé la nuit comme un palais de verre. En vain l'enfant tendait l'oreille pour saisir le plus léger murmure ; jamais encore elle n'avait connu cette légèreté surnaturelle de l'air lorsqu'il est vidé du bruit de toute vie humaine ; pendant plusieurs secondes elle éprouva quelque chose d'analogue aux enchantements des vieux récits, car de crainte de rompre le silence elle ne remuait pas, et plus son immobilité se prolongeait plus il lui paraissait difficile d'en sortir.

Tout à coup le timbre de l'horloge annonça la demie. Ce bruit qui de jour n'eût pas été remarqué, prenait à cette heure l'intensité d'une explosion. Des battements remplirent le ciel, énorme palpitation sonore dont les dernières ondes vibrèrent sous les tempes de la petite-fille³³⁰³.

Nous avons déjà analysé l'image évidente de l'ennui et de sa valeur déshumanisante qui se dégage de cet extrait. Il convient d'ajouter que le silence participe au tableau d'un décor anesthésié, indifférent à autrui, qui procure un fort sentiment d'étrangéité au monde. Est-ce le miroir de l'intériorité de la fillette, voyant la ville à travers le prisme de son angoisse et de sa solitude ? Peut-être est-ce le cas, mais il faut aussi y voir le miroir de l'indifférence du monde au malheur et à la solitude d'autrui. Le silence donne une idée du néant auquel le personnage ennuyé est promis. À l'instar des fenêtres qui sont, comme l'écrit Julien Green le 11 septembre 1981 dans son *Journal*, un « œil fermé sur du néant »³³⁰⁴, le décor silencieux et figé est l'indice de l'inhumanité d'un monde soumis à l'emprise de l'ennui. À la fin du roman, Adrienne trouve sur la route « un profond silence »³³⁰⁵, tandis que « la petite ville était loin »³³⁰⁶, signe de l'indifférence de la petite ville à tout ce qui ne lui ressemble pas.

³³⁰² *Ibid.*

³³⁰³ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 437-438

³³⁰⁴ Julien Green, *Journal, L'Arc-en-ciel* (1981-1984), Paris, Seuil, [1988], 476 pages, p. 69. Et où se trouve exactement le néant ? À l'intérieur des maisons ou à l'extérieur ?

³³⁰⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 519.

³³⁰⁶ *Ibid.*

Enfin, tout cet étouffement et cette tension contribuent sans aucun doute à enlever toute humanité au personnage. Peu à peu, sous l'effet du silence et de son ennui, il se déshumanise et devient un étranger au monde :

Elle se sentait à la fois résolue et indifférente. Ses yeux fixèrent les cailloux à ses pieds ; quelque chose de morne se glissa dans son regard. Toute la couleur s'était retirée de ses joues et ses lèvres étaient presque blanches. Des douleurs dans les épaules l'obligèrent à se courber un peu comme sous un fardeau. Près de dix minutes passèrent sans qu'elle songeât à relever la tête.

Le bruit d'une voiture sur la route nationale la fit tressaillir. Elle se redressa et jeta un coup d'œil autour d'elle. Au bout d'un instant le silence se rétablit. Il faisait trop chaud pour sortir, tout le monde restait chez soi. Elle imagina ses voisins assoupis dans des fauteuils, tranquilles³³⁰⁷.

L'ennui combine énergie et inertie, comme l'indique sa résolution mêlée d'indifférence, qui est en quelque sorte une carapace du personnage qui craint un autre échec de son geste désespéré. Pourtant sortie par crainte de se laisser capturer par son apathie, celle-ci se transmet par le monde de l'inanimé : les cailloux à ses pieds ne sont pas animés d'une vie propre comme chez Sartre, mais au contraire reflètent le non-être d'un automate. Adrienne perd sa vie, comme le confirme sa pâleur soudaine et son incapacité à rester droite. Elle ne supporte plus le fardeau de son existence et ne parvient donc plus à agir : tel est le sens de telles douleurs aux épaules. De fait, son milieu inscrit son incapacité à agir et son sentiment d'impuissance : le silence pesant et l'immobilité dont est pourvue toute chose contribue à déposséder Adrienne de son être au monde. Sa vie est pire que la mort : « s'enterrer n'est pas se conserver », écrivait Sénèque, assimilant l'ennui à la mort. C'est bien ce qui attend la jeune fille, comme elle s'en rend elle-même compte en sortant en pleine nuit de la maison de Mme Legras.

La rue était toute blanche, avec des ombres tranchantes au ras des murs. Un profond silence régnait, ce silence de minuit et de midi qui serre le cœur, dans les petites villes de province, comme si toute chose vivante était frappée de mort subite. [...] « Pourquoi suis-je ici ? » se demanda-t-elle. [...] « Je rêve, pensa-t-elle. Je ne devrais pas rester ainsi. » Mais une espèce d'engourdissement la tenait à sa place et elle restait immobile, la joue dans la main et le coude sur la barre d'appui. Et de même qu'elle ne parvenait pas à se lever, à se remuer, elle se sentait incapable de diriger sa pensée³³⁰⁸.

Le passage est probant et illustre bien la fonction anéantissante de l'ennui. Le vocabulaire tel que « blanche », « tranchante » ou « ras » donne l'image de la décoloration de la ville sous l'effet de l'ennui, mais aussi et surtout de la prise de conscience qu'il

³³⁰⁷ *Ibid.*, p. 471.

³³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 481-482.

provoque chez la jeune fille : l'ennui aiguise ses perceptions avec toute la cruauté dont il sait faire preuve. Le personnage se retrouve paralysé face à la conscience de la vacuité de son existence. C'est en contemplant sa maison d'un autre regard, dans le silence et la solitude de la nuit, qu'Adrienne en a la révélation, dans un décor qui revêt tout d'abord l'immobilité inquiétante semblable aux tableaux de Giorgio de Chirico. Le lecteur a l'impression que son cadre de vie se retrécit peu à peu et que les trois maisons ne forment plus que l'image de sa régression. Effrayée, Adrienne a beau avoir en horreur sa maison qui lui rappelle sa claustration, elle ne parvient à s'en détacher, dans une attitude à interpréter comme le besoin de retour à l'ancre maternel³³⁰⁹. Sa question semble s'étendre à toute son existence : quel sens donner à sa vie entière, lorsque l'ennui ne lui laisse que le sentiment de son impuissance ? En effet, le personnage est englué absurdement dans une existence dont il peine à saisir le sens. Vladimir Jankélévitch confirme : « Tout devient contingent et arbitraire. La conscience qui n'adhère plus à sa propre personnalité réalise le caractère bizarre et lointain de son origine et ne comprend plus, elle l'éternelle absente, l'éternelle étrangère, pourquoi elle est ainsi jetée en ce lieu *plutôt qu'en un autre...* »³³¹⁰. Incapable d'agir et de penser, Adrienne n'est plus maîtresse de son corps et de son âme : « sa volonté lui était ravie, [...] elle était contrainte de demeurer passive »³³¹¹. Le vide de sa pensée semble tel l'*hyséchia* que les Grecs définissaient comme « le silence du cœur et des pensées »³³¹². Le vide apparaît à travers le silence qui l'entoure et qui finit par la caractériser elle toute entière. « Dehors » est ennui et silence, mais « dedans » promet aussi le désert de l'ennui. Elle semble perdre la partie contre l'anéantissement de l'ennui, mais aussi se perdre elle-même. Son aboulie équivaut à une anesthésie qui lui offre un instant l'impression de ne plus souffrir, mais cet état signale le début de sa progressive perte de réalité. Le monde qu'elle voit à travers le prisme de son ennui grandissant, frôlant la folie, est avili par sa conscience atone. De là l'angoisse éprouvée face au silence qui crée un monde étrange, dépourvu de vie, d'affects et contribue à déconnecter l'être du réel.

« L'essentiel pour Julien Green est que de ces pages se dégage l'impression d'une vie intolérable dans une solitude sans nom, dans une prison étouffante »³³¹³, écrit Antoine

³³⁰⁹ La symbolique maternelle est évidente et récurrente, et nous en constatons la présence chez Fernando Pessoa : « O vent, va chercher ma mère. Emmène-moi dans la Nuit vers la maison que je n'ai pas connue... » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 150).

³³¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'ennui, le sérieux*, cité, p. 114.

³³¹¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 482.

³³¹² Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 61.

³³¹³ Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green*, cité, p. 16.

Fongaro. Là est bien la valeur du silence dans notre corpus. Le silence est l'indice de la valeur déshumanisante de l'ennui, qui contribue à faire des personnages des automates étouffés par l'air irrespirable de leur milieu, mais aussi par leur propre aliénation au décor. Il reflète ainsi la solitude d'un être livré à son propre néant.

b) Une solitude inhérente à l'« ennuyé » :

Dès les origines, la solitude était mal considérée : « Il n'est pas bon que l'homme soit seul » dit Dieu avant la création d'Eve, reconnaissant à la solitude une valeur négative. Georges Minois explique que « le terme latin *solitudo* désigne le plus souvent un endroit : une solitude est un lieu désert, plutôt hostile ; c'est l'opposé d'un lieu humanisé, civilisé... »³³¹⁴. L'étymologie du mot permet de relier la solitude au décor : il y a bien chez Julien Green un décor aride qui semble enfermer le personnage et l'éloigner de toute relation humaine. Si avec les Pères du désert ou les solitaires des siècles suivants le terme revêtait une caractérisation positive³³¹⁵ – parce que la solitude permettait l'accès à Dieu, à

³³¹⁴ Georges Minois, *Histoire de la solitude et des solitaires*, Paris, Fayard, 2013, 575 pages, pp. 9-10.

³³¹⁵ En effet, à partir de la fin du III^e siècle, on observe la fuite d'une grande quantité d'individus, nouveaux chrétiens, vers le désert, en quête de solitude parce qu'elle est l'état le plus capable de développer leurs sentiments religieux. Seul le désert permet une telle chose, parce qu'en tant que lieu de danger, il pousse l'homme à se tourner vers Dieu mais aussi à fuir toutes les tentations. Cela semble contradictoire, au vu de la phrase de la Genèse après la création d'Adam. Pourtant, la solitude est bel et bien propice à une vie ascétique en accord avec la religion. Finalement, peu importe le lieu : le plus important demeure, selon Sénèque, la solitude intérieure, cette même solitude crainte par nos ennuyés greeniens, d'autant plus qu'étant une minorité persécutée, les chrétiens restaient isolés. Dans le désert, deux groupes se forment : les cénobites, groupement privilégiant la vie en commun, et les anachorètes ou les ermites qui eux, vivaient dans une réelle solitude. Les premiers, au début moins solitaires, observent toutefois certains moines se détachant du groupe pour vivre dans un ascétisme sévère. Le plus étonnant, explique Georges Minois citant A. Hamman, est que ces solitaires étaient bien loin d'être « des enfants de chœur » (*Ibid.*, p. 50). Mais ce sont également ceux qui ont le plus de chances de connaître l'acédie : en s'imposant de véritables épreuves austères, destinées à vaincre leurs pulsions mais aussi leurs besoins naturels, pensant atteindre ainsi une certaine sainteté, ils s'affaiblissent et sont ainsi à la merci du « diable méridien », ce démon qui provoque chez eux tout le dégoût de leur condition. Aussi, comme l'analyse Georges Minois, malgré l'image positive incarnée par cette époque des Pères du désert, il semble plutôt que leur solitude est loin de les mener à Dieu. Dans les siècles suivants, les écrivains notamment s'imposent la solitude, non pas pour s'infliger des épreuves pénitentes, mais pour privilégier le « dialogue avec soi-même » (*Ibid.*, p. 156). Tel est le cas avec l'humanisme, la Renaissance ou la Réforme. L'humaniste Pétrarque, par exemple, préfère la solitude de la campagne à l'agitation d'Avignon qui lui inspire, comme il l'écrit, « [s]on dégoût et [s]on ennui quotidien dans la plus triste et la plus bruyante des villes... » (François Pétrarque, *La Vie solitaire*, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 106, cité in Georges Minois, *Histoire de la solitude et des solitaires*, cité, p. 157). Il se trouve à Avignon « en haute mer sans savoir quels vents m'y portent. J'ai tôt fait de perdre la maîtrise de moi-même : [...] partout enfin la mort et, pire que la mort, le dégoût de ma vie présente et la crainte de celle à venir devant mes yeux » (François Pétrarque, *Séjour à Vaucluse*, cité, p. 39). La solitude lui permet la méditation, l'écriture, l'étude, mais aussi une réelle liberté. Désormais, l'homme de lettres est forcément seul. Il travaille souvent plus pour élargir sa culture que pour partager les résultats de ses recherches, mais ce repli ne signifie pas forcément une vie campagnarde. « La solitude, c'est en lui-même qu'il doit la trouver, non dans son environnement », analyse Georges Minois (Georges Minois, *Histoire de la solitude et des solitaires*, cité, p. 167). De même, Rousseau préfère-t-il la solitude. S'il s'en justifie dans un premier temps par la crainte de paraître stupide à ses contemporains, il affirme ensuite combien il aime la liberté qu'elle lui procure. Des écrivains comme Vigny ou Leopardi, en proclamant la vanité de toute chose et la médiocrité de leurs semblables n'ont fait que

la réflexion – il ne faut pas oublier que cependant, dans cette solitude, naissait l'acédie qui au contraire détournait de Dieu³³¹⁶. Il semble ainsi qu'il y ait une filiation entre l'ennui et la solitude : tout comme l'ennui et la solitude peuvent permettre d'accéder à une connaissance de soi indéniable, ils peuvent aussi conduire l'être dans un égocentrisme qui les empêche de fuir leur ennui. Telle est la raison pour laquelle la solitude est ambivalente, à l'instar de l'ennui. Comme l'écrit Lars Fr. H. Svendsen, « on est seul dans l'ennui parce qu'on ne trouve pas d'appui profond en dehors de soi-même, et dans l'ennui profond on ne trouve même pas d'appui en soi-même »³³¹⁷.

Les moments de d'ennui et de solitude sont ainsi récurrents et illustrent le lien indéniable entre les deux thèmes. Stephen Fletcher en est un des exemples : s'il a épousé Kate Elliot, c'est bien parce qu'il « s'ennuyait sans sa solitude et il se remit à aimer cette

s'isoler. Georges Minois rapporte par exemple cette réflexion de Napoléon : « Toujours seul au milieu des hommes, je rentre pour rêver avec moi-même, et me livre à toute la vivacité de ma mélancolie » (*Ibid.*, p. 422). Contrairement aux héros greeniens, la solitude est pour eux une forme d'élection qui dit leur singularité et leur génie, tout comme la mélancolie était une preuve de génie dès l'Antiquité et surtout à l'époque romantique. Baudelaire, se sachant génial recherche la solitude, qu'il obtiendra peut-être plus qu'il ne la voulait. Exilé à Bruxelles, il connaît alors ce spleen qui semble indissociable de la solitude. Même les dandys, dans leur raffinement extrême qui ne va pas sans un certain orgueil et un mépris de la médiocrité de la foule, prônent leur solitude. Pensons également à Des Esseintes, le personnage de *À Rebours* d'Huysmans, se retirant de la vie sociale pour s'adonner à un esthétisme frénétique dans la plus grande solitude – si l'on oublie ses domestiques. S'il est contraint de retourner en ville à cause de sa maladie, il a trouvé dans la solitude la condition idéale pour l'expression de ses goûts d'esthètes. Par ailleurs, certains auteurs voient dans la solitude un ressort indispensable à l'amour. Tel est le cas de Stendhal ou de Balzac. Pour d'autres, la solitude amène l'ennui : « Selon Proust, les Parnassiens, les Romantiques, et même pour le dix-septième siècle, c'est dans le désert de la solitude que se développe le pathos d'ennui. La Bruyère parle du « grand malheur de ne pouvoir être seul », et Pascal du malheur de ne pouvoir rester dans sa chambre », rappelle Vladimir Jankélévitch (Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 145). Pire que l'ennui, la solitude peut entraîner le suicide, comme le met en évidence Émile Durkheim en 1897. Nous étudierons ce point plus tard, mais nous retrouvons aussi le lien entre solitude, suicide et ennui. Selon l'auteur, certains hommes bien trop conscients de leur inanité, pour qui le « à quoi bon ? » est un leitmotiv quotidien, sont condamnés au suicide. La solitude devient de même un fait inhérent à l'homme. C'est – comme le rapporte Georges Minois – dès 1835-1836 que Théophile Gautier en a l'intuition. Pour lui, chacun est enfermé en lui-même et autrui lui est imperméable. Dans *Mademoiselle de Maupin*, le héros écrit : « Quoi que je fasse, les autres hommes ne sont guère pour moi que des fantômes, et je ne sens pas leur existence. [...] Je suis prisonnier de moi-même et toute invasion est impossible » (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cité, p. 92 et p. 94). Ces lignes pourraient très bien résumer à elles seules la pensée des ennuyés greeniens : rien en effet n'existe en dehors d'eux-mêmes, et leur solitude leur est inhérente, due aussi à leur égocentrisme indéniable. Pourtant, il n'y a guère d'orgueil chez eux. Ils sont incapables de communiquer, d'agir avec autrui, parce qu'enfermés dans leur Moi. Voilà pourquoi leur solitude est tragique : il n'y a aucune issue.

³³¹⁶ « Dans la mélancolie religieuse, la solitude devient un véritable enfer. On s'y figure qu'on est abandonné de Dieu et des hommes ; on y a horreur de ses semblables, et loin même d'y chercher Dieu, on l'y fuit au contraire. », analyse Johan Georg Zimmermann (Johan Georg Zimmermann, *La Solitude*, traduction : A.-J.-L. Jourdan, Paris, J.-B. Baillères, 1825, 552 pages, p. 145). De même dans la mélancolie telle que décrite à l'âge humaniste : elle est toujours accompagnée de la solitude. L'état d'isolement est le même chez les ennuyés, qui éprouvent eux aussi l'horreur pour autrui parce qu'il est d'une part – selon eux – responsable de leur ennui ; d'autre part, parce qu'il représente tout ce vers quoi ils tendent – parce que n'éprouvant pas de façon apparente l'ennui – sans jamais y parvenir. C'est bien un cercle vicieux. Alors qu'ils redoutent la solitude, ces personnages se replient sur eux-mêmes, pensant ainsi trouver le réconfort et la protection nécessaires en eux.

³³¹⁷ Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 207.

solitude dès que la vie conjugale lui en eut fait connaître les avantages »³³¹⁸. Le constat est le même pour son épouse. Chacun vit replié sur soi, indifférent à l'autre qui représente inévitablement la source de bien des ennuis. Mont-Cinère devient alors l'espace d'un froid autarcisme, centré sur lui-même après quelques vaines tentatives de s'ouvrir aux autres :

Peu de monde venait à Mont-Cinère. Stephen Fletcher n'avait ni le goût de la conversation, ni le besoin de se confier à autrui. Sa femme, pour qui c'était un état de choses naturel que le silence et la solitude, crut cependant qu'il serait convenable de recevoir quelques visiteurs et, le premier mois de son mariage, elle invita plusieurs fois des amies à venir passer la journée avec elle ; mais, outre qu'elle voyait le peu de plaisir que ces visites leur procuraient, car elle était maladroite et ne savait leur parler, elle n'aimait pas les mines surprises que l'on faisait en entrant au salon. [...] Peu à peu elle rompit toutes les relations qu'elle avait eues avec les personnes du dehors³³¹⁹.

La solitude est bien ancrée dans ces êtres : nul besoin de fréquenter autrui pour ces êtres aussi peu tournés vers autrui, arides. Leur penchant à la solitude est le symptôme d'une vie emplie d'ennui parce qu'ils fuient tout contact humain. Incapables de s'intéresser à autrui, les Fletcher se replient sur eux-mêmes, tout entiers à leur petite personne. « Je suis incapable de vivre avec les gens, de leur parler. Absolument submergé par moi-même, ne pensant qu'à moi. Apathique, distrait, inquiet. Je n'ai rien à dire, jamais, à personne »³³²⁰, écrivait Kafka. Comment dès lors ne pas connaître l'ennui, celui qui s'aggrave dans leur solitude ? Aucune distraction extérieure ne vient rompre le rythme monotone de leurs journées qui imprime de sa quotidienneté leur existence. Avec de tels parents, il n'est pas étonnant que la petite Emily s'abîme dans sa mélancolie et son ennui. Comme l'écrit Johan Georg Zimmermann, « Dans quelle profonde mélancolie ne tombe pas souvent celui qui se voit forcé de traîner toujours le même fardeau, qui chaque jour est obligé de marcher au caprice des autres, et qui ne peut jamais aller où ses désirs l'appellent ! »³³²¹. L'existence lui réserve son lot d'habitudes, d'obligations et l'indifférence de ses parents la façonne et crée un être solitaire. Le futur lui semble ainsi nié, parce que rien ne peut rompre la vie monotone et isolée qu'elle mène. Le lecteur retrouve donc en elle le repli sur soi de ses parents :

³³¹⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 79.

³³¹⁹ *Ibid.*, pp. 82-83.

³³²⁰ Franz Kafka, *Journal 1910-1923*, cité, p. 433. La fuite hors de l'ennui ne doit donc pas s'accompagner de l'isolement, analyse Sénèque. C'est au contraire encourager le désœuvrement et donc l'ennui que de fuir toute compagnie humaine : « Si en effet nous renonçons à tout rapport avec autrui et rompons avec le genre humain pour vivre uniquement concentrés en nous-mêmes, cet isolement, cette indifférence absolue auront pour résultat le plus complet désœuvrement... » (Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, cité, p. 81).

³³²¹ Johan Georg Zimmermann, *La Solitude*, cité, p. 133.

Elle évitait la compagnie de sa mère, pour qui elle éprouvait maintenant une sorte de crainte, car elle ne pouvait plus penser à elle sans penser aussitôt à son père. Elle vivait dans une solitude de plus en plus grande, personne ne s'occupant d'elle, ce qui lui était agréable. Elle aimait surtout à s'enfermer dans sa chambre et, s'asseyant près de la fenêtre, regardait, pendant des heures, le paysage de rochers et de collines qui s'offrait à sa vue. Une pente naturelle la portait à la rêverie. Souvent, elle se parlait à elle-même d'une voix basse et monotone, en regardant autour d'elle avec une mine inquiète. Quelquefois aussi des mouvements de frayeur subite la contraignaient à se lever tout d'un coup et à sortir de sa chambre en courant³³²².

Le passage confirme la tendance mélancolique chez Emily. Sa solitude – voulue et subie – résulte avant tout de la crainte de sa mère vue comme apparentée à la mort et de l'absence d'amour prodigué par ses parents. Dans son isolement, Emily refuse le monde environnant, se condamnant par la même à l'ennui car elle s'enlise un peu plus dans son décor. D'ailleurs, alors que regarder par la fenêtre pourrait vouloir signifier un désir de fuite hors d'un monde qui l'étouffe, ici le geste est l'image de la séquestration de l'adolescente ennuyée qui ne trouve sous ses yeux que des murs. Les collines et les rochers empêchent toute vue vers l'horizon et contribuent à l'idée que sa séquestration est discrète parce que séduisante. En effet, sa prison est bien une demeure que la jeune fille aime par-dessus tout, et donc son isolement est un retrait du monde qui ne peut que provoquer en elle tout désinvestissement du monde. Le soliloque de la fillette donne un aperçu de sa solitude : puisque les paroles sont inutiles dans ce temple de l'indifférence, seul un langage qui revêt les caractéristiques de l'ennui ne peut survivre dans ce milieu aseptisé. Son inquiétude et sa frayeur sont également l'indice de l'angoisse d'un personnage face à l'impression du néant qui la guette. Le narrateur insiste sur cette solitude mortelle : « À Mont-Cinère, la vie était lugubre comme si la mort, non contente d'avoir frappé un de ses habitants, se fût installée dans la maison »³³²³, écrit-il. Pour Marie-Françoise Canérot, « la solitude et le silence ne cessent de s'accroître et de séparer les personnages du reste des vivants »³³²⁴. Félicie aussi connaît cette solitude effrayante, accentuée par un silence étouffant qui crée un mur autour d'elle : « Toute seule dans sa mansarde où le silence devenait quelquefois si profond que le froissement d'une étoffe jetait l'alarme dans le cœur de Félicie, celle-ci remuait des souvenirs et se posait des questions »³³²⁵. L'isolement de la couturière contribue à la confiner et à accentuer la

³³²² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 88.

³³²³ *Ibid.*, p. 223.

³³²⁴ Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), *Julien Green et l'insolite*, cité, p. 70.

³³²⁵ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 212. D'ailleurs, Julien Green ne décrit pas la solitude de l'être, mais la fait ressentir, comme l'analyse Peter C. Hoy : « Il a recours à toute une gamme de sensations et d'images sensorielles périphériques d'ordre à la fois tactile et cénesthésiques : images d'immobilité, de pesanteur, de chaleur, d'étouffement, de suffocation, d'asphyxie, de mutisme, de claustrophobie, de claustration » (Peter C.

barrière sociale entre elle et les Vasseur. Comme Jean, elle ne peut entrer dans le cercle fermé que représente la famille. Sa solitude est donc un isolement, elle provient de ses conditions de vie plutôt que – comme d’autres personnages – de sa nature. Par exemple Brochard est condamné à la solitude à cause de ses vices, ce qui accentue la peur qu’ils lui procurent et sa frustration. En effet, le personnage est bien rarement satisfait de ses sorties nocturnes, courant derrière une chimère inaccessible, et il n’en ramène qu’une culpabilité accentuée. Sa solitude accentue son sentiment d’ennui : en désirant sans cesse et en vain une petite fée correspondant à Louise, sa frustration s’en trouve agrandie avec sa culpabilité : « Dans cette inquiétante solitude, l’espoir de rencontrer quelqu’un paraît chimérique, surtout s’il s’agit d’une personne aussi évanescence qu’une petite fille échappée de chez elle, mais Brochard se sentait incapable de réfléchir »³³²⁶. Agir à tout prix lui donne la sensation de contrer son impuissance et de briser la solitude qu’il promène dans cette ville déserte, hostile. Il vit dans une solitude oisive. Quel est en effet le but de son existence ? À part la quête de fillettes, il n’a aucune vie à part entière et ne peut donc que s’abimer dans l’ennui, parce que ses désirs sont sans cesse différés ou inaccessibles. Malgré la frustration qu’ils lui procurent, le personnage s’y jette avec encore plus de désespoir, pour couvrir « l’accablant silence de la solitude et de l’ennui »³³²⁷. Ainsi, la solitude et l’ennui apparaissent chez ces personnages médiocres comme une des causes de leur divertissement. Ils attendent d’eux qu’ils les détournent de l’effrayante proximité avec soi-même. Incapables de se supporter, de savoir que faire de cette liberté qui est un poids en même temps qu’un vide existentiel, les personnages tentent d’oublier la solitude dans laquelle les plonge l’indifférence et les innombrables déceptions provoquées par l’ennui. Parce qu’ils promènent un regard désenchanté sur un monde qui ne les éblouit plus, qui ne les étonne plus, qui leur apparaît aussi pauvre que vidé de sens, les personnages ennuyés sont condamnés à leur solitude. Se mêler au monde leur est tout bonnement impossible parce qu’ils ne partagent rien avec les autres. Le contact avec autrui est tout aussi stérile que leur solitude, d’où le vide qui les caractérise. La « nuit insondable de l’âme voit ses ténèbres encore aggravées par cette autre nuit

Hoy, « Images crépusculaires et images eidétiques chez Julien Green », in *Configuration critique de Julien Green*, Brian T. Fitch (éd.), cité, p. 57). C’est ce qui rend la solitude encore plus tragique parce qu’elle découle de l’être, lui est immanente et non pas due à son milieu.

³³²⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 356-357.

³³²⁷ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l’ennui, Insinuations*, cité, p. 32.

qu'est la solitude : solitude métaphysique, solitude sociale, et même solitude par rapport à soi-même »³³²⁸, confirme Henri Lemaire.

De même, la solitude dans laquelle se murent ces personnages ennuyés signale le rejet d'autrui. Face à sa mère, Emily ne peut contenir toute sa haine et ne désire qu'être seule pour ne plus avoir à supporter l'espionnage dont elle fait preuve.

Elle voulait être seule. Si elle l'avait pu, elle se serait enfuie pour ne jamais revoir sa mère. Elle sentait son cœur battre d'une de ces colères soudaines qui l'effrayaient elle-même. Lorsqu'elle atteignit sa chambre elle s'y précipita et, refermant la porte à clef derrière elle, se jeta sur son lit. Elle resta ainsi quelques minutes, enveloppée dans son long châle humide qu'elle n'avait pas songé à enlever, tremblante de froid et d'émotion. Dans le trouble où était son esprit, une seule pensée la dominait et elle disait à mi-voix, le visage tourné contre le mur :

« Je voudrais mourir, je voudrais mourir »³³²⁹.

L'isolement de la jeune fille est bien un rejet d'autrui, mais il semble aussi que cela soit à interpréter comme une haine de soi-même. En effet, son besoin de solitude n'est pas un désir de se retrouver seule avec soi-même, mais au contraire l'horreur d'un personnage qui ne supporte plus l'existence vide dont elle est elle-même responsable. Le « je voudrais mourir » qu'elle répète comme s'il était une mise en exécution est donc plus qu'un réel désir de mourir, une envie forte d'échapper de son quotidien. Le lecteur sait bien qu'Emily ne parviendra pas à fuir hors de son existence : comme tous les personnages ennuyés, la réalisation de son désir est impossible, car la volonté lui manque. Cela est particulièrement visible dans cette scène où la jeune fille forme des projets dans la solitude de sa chambre :

Toute la journée Emily réfléchit à son avenir, formant et abandonnant des projets sans cesse, poursuivant toutes les chimères de son imagination, et elle en vint à croire, dans l'énervement de sa solitude, que sa vie n'était plus en sûreté à Mont-Cinère. Vers la fin de l'après-midi, elle alluma la lampe et se promena d'un bout à l'autre de la chambre en jetant les yeux autour d'elle d'un air inquiet. Jamais elle ne s'était sentie aussi émue, aussi malheureuse, et cependant quelques heures auparavant elle était tranquille et contente d'elle-même. [...]

Pas un bruit dans toute la maison. Elle écouta ; rien. Sans doute les portes étaient-elles fermées en bas, autrement elle entendrait sa mère. Elle était seule. Cette idée l'effraya d'abord, puis lui donna du courage, et elle eut un mouvement d'orgueil. Seule, dans cette chambre d'où elle avait chassé sa mère, de même plus tard elle serait toute seule dans la vie. Elle ne voulait pas d'amis, elle ne demandait qu'une chose : Mont-Cinère. [...]

Une immense tristesse l'envahit. Elle referma la fenêtre et, s'agenouillant au pied du lit, elle se mit à pleurer. Elle avait besoin de parler à quelqu'un, de se remettre à quelqu'un du soin de tout³³³⁰.

³³²⁸ Henri Lemaire, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle. 1920 – 1960*, cité, p. 401.

³³²⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 123.

³³³⁰ *Ibid.*, pp. 219-220.

Son comportement est bien celui des êtres ennuyés, aussi instable qu'irréalisable. Les projets qu'elle dresse ne dépasseront forcément pas le stade de la pensée, chimères qui comblent le vide de ses journées et qui lui permettent de supporter le vide de sens de son quotidien. Les changements brusques de son humeur, sa colère et son sentiment de vide expriment – contre toute attente – sa peur de l'abandon. De fait, elle est tout d'abord inquiète dans l'obscurité, puis effrayée à l'idée d'être seule. Seule l'idée que de la solitude découle sa condition de propriétaire lui donne la force nécessaire. Mais là encore, le personnage ne fait que s'enliser dans l'ennui : l'avoir compte plus que l'être et ne peut qu'accentuer sa sensation d'impuissance. Désirer sans cesse ne conduit pas à la réalisation du désir, d'autant plus si celui-ci est tout bonnement irréalisable ou nécessite une patience absente chez ces personnages ennuyés ne souffrant d'aucun délai pour s'extraire d'un temps arrêté qui leur donne conscience de leur apathie et de leur impuissance. Il n'y donc aucune issue : le personnage ne peut qu'être seul parce que, comme l'écrit Julien Green, « la sortie de secours est à l'intérieur de nous-mêmes »³³³¹. Ces solitaires sont de faits pourvus de deux élans contradictoires – un désir d'aller vers autrui aussitôt anéanti par un repli sur soi – qui expriment leur impossibilité, quoiqu'ils fassent, à sortir du strict cercle de leur conscience. Comme l'analyse Henry Lauresne, « Les isolés de M. Green sont des solitaires par tempérament. Une fatalité les a marqués à la naissance – ils ne peuvent se mêler à la foule des hommes. On a l'impression que, toutes contraintes extérieures supprimées, il leur resterait encore à lutter contre leur propre nature pour devenir des individus sociables »³³³². Cela est évident : toutes les relations qu'ils entretiennent avec autrui sont de l'ordre du conflit ou ne mènent à rien. Inaptes à se lier, ces inadaptés sociaux ne parviennent à s'évader de leur solitude car elle est un refuge en même temps qu'une prison maintenant leurs névroses.

Dans *Adrienne Mesurat*, le personnage est tout aussi contraint puis habitué à l'isolement qu'Emily. Dès sa prime enfance, Adrienne grandit « sans amies, sans désir apparent de se lier avec personne »³³³³ et son quotidien est marqué au sceau de la solitude : elle « revenait chez elle pour se promener au jardin, seule, ou s'enfermer dans sa chambre »³³³⁴. Il y a bien là une indifférence vive à l'égard d'autrui, qu'il appartienne au

³³³¹ Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, p. 646.

³³³² Henry Lauresne, « Deux romanciers de la solitude morale : George Eliot et Julien Green », in *Bulletin de la Société Internationale d'Études Greeniennes*, Pantin, SIEG, 2003, n° 14, pp. 5-13, p. 9.

³³³³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 298.

³³³⁴ *Ibid.*. Et c'est bien une conséquence de l'ennui, comme l'écrit Jean Sémolué : « L'ennui de l'existence fait ressortir l'ignorance mutuelle dans laquelle les êtres vivent, ou plutôt végètent » (Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, cité, p. 72). Le lecteur a l'impression de contempler *Room in New York*

cercle de la famille ou pas. Cela annonce de façon probante l'aridité de la jeune fille et sa difficulté future à maîtriser les relations humaines : naïveté, besoin d'affection et désir de s'évader de leur solitude dirigent ses choix et la précipitent inexorablement dans l'erreur. Par ailleurs, elle est élevée, comme les autres personnages, dans la plus grande ignorance des angoisses adolescentes, ce qui n'est pas sans favoriser les problèmes qu'elle a, adulte. Jean-Claude Joye écrit ainsi que cette solitude engendre « une déviation extraordinaire de la personnalité des héros greeniens »³³³⁵, parce que « leur solitude [...] se cristallis[e] à un moment donné, [...] se durci[t] monstrueusement »³³³⁶. Leur isolement est bien le terreau des angoisses et névroses qu'ils développent par la suite. De même, Adrienne semble contrainte à la solitude par son ennui. Tout comme Emily elle est prise d'une aboulie et d'une apathie qui la maintiennent dans un état léthal :

Pour la première fois de sa vie elle était seule dans la villa et elle en fit la réflexion avec un mélange de plaisir et d'inquiétude, comme si cette solitude comportait de grands mystères. Elle était libre d'aller où il lui plaisait, elle pouvait monter à la chambre de Germaine, elle pouvait même sortir de la maison, du jardin, s'enfuir comme elle en avait eu l'idée un jour. Mais elle restait immobile sur sa chaise et contemplait la tasse de café qu'elle n'avait pu finir. Quelque chose la retenait de se lever, une paresse soudaine, inexplicable. Dans quelques minutes son père reviendrait, et alors cette courte indépendance finirait. Elle serait de nouveau la fille, l'esclave d'Antoine Mesurat. Elle ne se levait pas, elle éprouvait un sentiment agréable à s'abandonner à son sort, à ne plus lutter, à laisser les choses agir d'elles-mêmes³³³⁷.

Tous les symptômes de l'ennui sont présents et confirment notre impression : solitude et ennui sont inextricablement liés et contribuent à affaiblir un personnage qui ne dispose de plus aucun moyen d'agir sur un réel fuyant. Incapable de se fuir, le personnage s'abandonne à une inaction qui dit son impuissance léthale. Sortir de sa geôle intérieure est tout bonnement impossible à l'être ennuyé parce que cela lui demande des efforts de volonté qu'il ne possède pas. Son aboulie est présentée comme un mouvement fatal et donc imbrisable.

Pourtant, le personnage ennuyé a besoin d'autrui pour combler l'impression effrayante de sa solitude. Si Emily écrit à l'hypothétique propriétaire de la demeure, c'est

d'Edward Hopper. Étrangers à eux-mêmes, ennuyés, les personnages ne vivent pas ensemble, ils forment deux solitudes indifférentes l'une de l'autre. Lire au sujet d'Edward Hopper l'article de Philippe Besson, « Edward Hopper, entre la douceur et le danger », in *Le Magazine littéraire*, « Ce que la littérature sait de la mort », Paris, Sophia Éditions, 2012, n° 525, pp. 88-90, ou encore Rosalind Ormiston, *Edward Hopper*, Paris, Larousse, 2012, 144 pages et Didier Ottinger, *Hopper. Ombre et lumière du mythe américain*, Paris, Gallimard, 2012, coll. « Découvertes Gallimard », 127 pages.

³³³⁵ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 92.

³³³⁶ *Ibid.*

³³³⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 373.

– outre le besoin de mettre par écrit et donc en quelque sorte assurer la bonne réalisation de ses désirs – une manière de trouver un alter égo avec qui partager ses craintes et ses projets. Désespérément seuls, les personnages retirent une profonde angoisse à l'idée de ne connaître que la solitude et donc un quotidien similaire. Adrienne, par exemple, « se plut à imaginer une confidente idéale, quelqu'un à qui sans honte et sans regret elle pût raconter ses misères et demander conseil »³³³⁸. Puis, l'angoisse l'étreint :

Ne connaissait-elle personne ? Sa sœur ? [...] Elle prit sa tête dans ses mains comme pour arrêter le cours de ces pensées qui la déchiraient. Une espèce d'affolement s'empara d'elle. Elle était seule, elle ne pourrait jamais se livrer à personne. Elle fit la réflexion que si le monde se dépeuplait tout d'un coup et qu'elle demeurât la seule vivante sur terre, sa vie morale ne changerait pas. De même, si on lui coupait la langue, elle n'en serait pas moins bavarde³³³⁹.

Tel est le drame de l'être ennuyé : sa solitude induit un ennui vertigineux, inextricable. Il connaît un isolement pascalien, stérile et anxieux. Rien donc ne pourra changer son existence si la solitude lui est attachée. Si encore le personnage retirait de cet isolement une réelle liberté... Mais non, « être, seul, ce n'est pas être libre ; c'est être prisonnier de soi-même »³³⁴⁰, analyse Jean Sémolué. En plus d'une liberté physique impossible, Adrienne est emprisonnée par le temps, qui ne lui laisse aucune possibilité d'agir. Ce présent qu'elle a en haine devient un futur qui ne lui laisse donc aucun espoir. Le destin est donc immuable et dépouille le personnage de toute illusion qui lui donnerait la force de continuer d'agir. Pire, même le décor autour d'elle est le miroir de sa solitude. Effrayée par le silence de la maison et le parricide qu'elle vient d'accomplir, elle se découvre seule au monde, sans espoir de fuir hors de ce monde oppressant : « Elle sauta hors de son lit et courut à la fenêtre dans l'espoir qu'elle verrait passer quelqu'un ou tout

³³³⁸ *Ibid.*, pp. 383-384. Mais cela exprime aussi une irrémissible solitude qui traduit l'incapacité de l'être de s'adresser véritablement et directement à quelqu'un et de trouver un appui en dehors de soi. Comme l'écrit Franz Kafka, se disant « absolument submergé par moi-même, ne pensant qu'à moi, je suis incapable de vivre avec les gens, de leur parler. Je n'ai rien à dire, jamais, à personne » (Franz Kafka, *Journal*, cité, lettre du 27 avril 1915, p. 433). L'être ennuyé ne peut que connaître la solitude, à l'instar de l'hermite décrit par Maupassant : « Il me fit surtout l'effet d'être fatigué des autres, las de tout, irrémédiablement désillusionné et dégoûté de lui-même comme du reste » (Guy de Maupassant, « L'Hermitte », in *Contes et nouvelles II*, cité, pp. 685-691, p. 687).

³³³⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 384. La prise de conscience de sa solitude s'accompagne de l'intuition de l'inanité de l'existence et indique bien combien autrui peut être considéré comme un moyen : « Aujourd'hui, sans doute, Henriette avait supporté sa solitude sans trop de peine, grâce à l'expectative de la visite qu'elle allait faire après dîner, mais à présent... À qui la raconter, cette visite ? Elle s'arrêta net. C'était vrai : elle allait trouver l'appartement vide, et vide la chambre où d'ordinaire Éliane l'attendait, quelquefois jusqu'au petit jour, afin de la mettre au lit. De tristesse, Henriette aurait voulu s'asseoir sur la pierre, comme une mendiant et laisser le froid gagner ses membres, son corps entier, son cœur même pour qu'il cessât de battre. Il lui semblait qu'une force jalouse la privait non seulement de toute joie future, mais de tout bonheur passé, et la nuit qu'elle achevait tombait au néant comme le reste » (Julien Green, *Épaves*, cité, pp. 143-144).

³³⁴⁰ Jean Sémolué, *Julien Green ou l'obsession du mal*, cité, p. 70.

au moins qu'un bruit viendrait la distraire et lui prouver qu'il y avait des êtres vivants non loin d'elle, mais le silence de l'aube pesait sur les villas avoisinantes et leurs jardins déserts »³³⁴¹. La sensation d'une absolue solitude est exacerbée par le silence de la nuit. Le personnage est étouffé par la conscience que rien ni personne ne peut l'aider à fuir hors de sa geôle intérieure. Elle en vient alors à redouter la solitude³³⁴², concevant même d'habiter chez Mme Legras en faisant fi de tout ce que représente cette odieuse voisine, pourvu qu'on lui parle. Il y a chez elle un réel besoin d'être distrait, dans le sens étymologique du terme, pour fuir de cet ennui étouffant. Le néant se propage sur tout ce qui l'entoure et finit par la prendre en otage, annihilant tout espoir en l'avenir. Lors de son voyage à Montfort, Adrienne promène sa solitude avec elle, se faisant l'illustration de cette affirmation de Julien Green : « Presque tous mes personnages sont des solitaires et ne peuvent franchir la muraille qui les sépare du prochain »³³⁴³ :

Son cœur se serra à la pensée de sa solitude. Elle traversa la place et entra dans un café pour parler à quelqu'un. Il n'y avait personne, mais elle eut été surprise de trouver quelqu'un. Cette petite ville froide et avare ne montrait pas volontiers ses habitants, mais les cachait au fond de ses maisons³³⁴⁴.

À sa solitude s'ajoute la froide indifférence de la petite ville à son sort, qui l'enferme encore plus dans sa geôle. Le lecteur croirait voir le personnage du tableau *Paysage aux lanternes* (1958) ou encore *Solitude* (1954) de Paul Delvaux tellement que le monde est vidé de son humanité³³⁴⁵. Aucune communication, tant verbale que physique n'est alors possible, signe de l'inhumanité du monde. Où qu'elle aille, la jeune fille rencontre cette anesthésie des sentiments propre à l'ennui. L'image d'une fatalité contre laquelle elle ne peut lutter se répète : « Une abominable tristesse pesait sur cette ville ; cependant elle ne pouvait pas s'enfuir, elle était prise, il fallait rester à Dreux, y passer une longue nuit. [...] Mais il lui semblait qu'elle avait fait ce voyage malgré elle-même et que quelque chose de tout-puissant l'y avait contrainte »³³⁴⁶. La négation, la structure

³³⁴¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 395.

³³⁴² « C'était la solitude qu'elle redoutait » (*Ibid.*, p. 405) ou encore « Elle avait besoin de sentir qu'elle n'était pas seule » (*Ibid.*, p. 429).

³³⁴³ Julien Green, *Journal, Le Miroir intérieur*, cité, 3 juillet 1951, p. 1230. Il parle également d'un « cercle tracé autour de [lui] », (*Ibid.*) qui décrit particulièrement bien l'isolement de ses personnages incapables, malgré leur volonté d'aller vers autrui.

³³⁴⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 432.

³³⁴⁵ À l'instar également des tableaux de Giorgio De Chirico dont *Mélancolie et mystère d'une rue* a profondément marqué Paul Delvaux. Le monde est figé, dans l'attente d'un quelque chose qui ne vient jamais mais qui pourtant rôde. L'atmosphère inquiétante qui s'en dégage illustre à merveille la déambulation solitaire des personnages greeniens.

³³⁴⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 438.

impersonnelle, l'emploi de verbes indiquant la contrainte sont bien les preuves de l'impuissance de la jeune fille contre son destin. Elle ne peut lutter, pense-t-elle. Son aboulie découle pourtant de son ennui, non de la fatalité. Son voyage dans ces deux petites villes, en tout point identiques à La Tour-l'Évêque, indiquent combien son existence se cristallise autour d'elle. La solitude lui est inhérente, et de ce fait toute tentative d'aller vers autrui se solde par un échec. Nous pensons à l'épisode de l'ouvrier à l'hôtel-restaurant, mais aussi à ses désirs récurrents de parler à quelqu'un. Pourtant, Adrienne reste assise, ressemblant au personnage peint par Edward Hopper dans *Automat* (1927), n'adressant qu'un regard en invitation aux dîneurs, et reste incapable de se lancer. « Volontiers elle eût parlé à quelqu'un, même au garçon qui la servait et jetait quelquefois les yeux de son côté... »³³⁴⁷ : si son regard est échangé, c'est pour lui signifier de partir et non pour répondre à son invitation. La seule possibilité de briser sa solitude et ainsi de briser le cours monotone des événements est bien sa rencontre avec l'ouvrier dans la rue. Pourtant, pleine de préjugés, d'inquiétudes, Adrienne ne parvient à sortir de son carcan, et regrette amèrement sa peur : « Dans sa solitude quelqu'un était venu à elle et elle l'avait repoussé »³³⁴⁸. La solitude d'Adrienne est dictée par son éducation qui l'aliène comme l'illustre cette scène, mais aussi c'est une forme de défense face à une « menace » – parce qu'ainsi définie par son éducation – face à laquelle elle ne sait réagir. La jeune fille est entachée par les principes éducatifs stricts du père Mesurat, qui ont fini par anéantir en elle toute pulsion de vie. Suivre le jeune homme signale donc sa volonté de trouver enfin quelqu'un pour rompre son isolement, mais est aussi à lire comme une réaffirmation de son être au monde : il s'agit coûte que coûte d'agir, pour lutter contre l'impression d'une impuissance de plus en plus forte qui grignote tout désir d'agir. Tous ses scrupules précédents s'envolent à l'idée d'une éternelle solitude : « Elle se vit dans une solitude sans nom, privée des amitiés les plus ordinaires »³³⁴⁹. Aussi, même après le parricide, la solitude semble être devenue une partie intégrante de sa personnalité : « Avec le temps, Adrienne finissait par s'habituer aux nouvelles circonstances de sa vie, à sa solitude et même à cette tristesse qui ne la quittait plus »³³⁵⁰. En réalité, si cette habitude est présentée de façon positive, elle est bien un aveu d'impuissance du personnage qui préfère se replier sur soi, ne plus vivre d'illusions pour ne plus avoir à souffrir et à être constamment déçue. Résignée, Adrienne s'abandonne dans son ennui comme pour se protéger de tout ce que la

³³⁴⁷ *Ibid.*, p. 440.

³³⁴⁸ *Ibid.*, p. 443.

³³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 443-444.

³³⁵⁰ *Ibid.*, p. 408.

vie implique. C'est donc un constat d'échec en même temps qu'un renoncement à la vie. Lors de sa crise de nosophobie à l'hôtel, celle-ci est renforcée par l'idée d'être seule : « La pensée qu'elle pouvait avoir des voisins la réconforta. Presque aussitôt il lui vint la certitude qu'elle n'avait pas de voisins. « Je suis seule à cet étage », se dit-elle »³³⁵¹. Ce passage illustre le comportement paranoïaque et pessimiste de tout personnage ennuyé. Toute situation est forcément à son désavantage et n'est porteuse que d'anxiété. Le lecteur a l'impression que la solitude d'Adrienne demeure un repli sur soi, dans une posture mélancolique qui évoque la perte de l'amour maternel. Sa solitude est toute intérieure, comme l'écrit Jean Clair analysant les figures artistiques de la solitude : « C'est une solitude intériorisée qu'on porte en soi, en permanence, un état de solitude interne, comme un froid perpétuel, le sentiment de vivre dans un monde désert, et qui n'est jamais que la morsure de ne pouvoir jamais plus connaître le sentiment d'une plénitude parfaite »³³⁵². Après son voyage, la voilà tout aussi découragée qu'avant ce périple : « Deux heures plus tard, elle était assise dans sa chambre. Elle avait déballé sa valise, enfermé dans son armoire tous ses effets de voyage, et sa vie avait repris, cette vie de solitude qu'elle s'était faite et à laquelle, semblait-il, elle ne pouvait rien changer »³³⁵³. Prédisposée à la solitude, Adrienne se résigne vite face à son impuissance. Consciente que rien ne pourra la faire sortir de cet état, elle abandonne toutes ses illusions et renonce à lutter. Comme l'écrit justement Maxime Rovere, « le solitaire est celui que personne n'interpelle, celui qui, à force de n'être pas nommé, finit par acquérir une sorte de transparence »³³⁵⁴. La visite de Marie Maurecourt venue lui proposer sa compagnie, ne fait qu'accentuer sa solitude et son impression de n'être pas au monde. En effet, si au début elle paraît animée d'une volonté altruiste, sa voisine dévoile rapidement sa jalousie.

Mais un devoir de ne pas vous laisser seule, un devoir de vous tenir compagnie dans la limite du possible. [...]

³³⁵¹ *Ibid.*, p. 447. Ce n'est pourtant pas l'assurance de n'être plus seul. La solitude est intérieure, comme l'exprime Julien Green : « L'être humain est séparé du reste de l'humanité par une barrière qui presque jamais ne s'abat. C'est le drame de chacun de nous. Les mots nous trahissent honteusement. Nous voudrions parler et personne n'est là pour nous entendre, quand même nous parlerions à vingt personnes tous les jours » (Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, 25 juin 1941, p. 589). Outre l'infidélité du langage à la pensée, le problème vient de ce que chaque homme vit pour soi, sans se préoccuper d'autrui.

³³⁵² Jean Clair, « Le musée des esseulés », in *Le Magazine littéraire*, « La solitude – D'Ovide à Blanchot », Paris, Sophia Éditions, 2011, n° 510, p. 86.

³³⁵³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 453.

³³⁵⁴ Maxime Rovere, Introduction au dossier *D'Ovide à Blanchot. Deux mille ans de solitude*, in *Le Magazine littéraire*, « La solitude – D'Ovide à Blanchot », cité, p. 50.

Maintenant, [...], je veux que vous sachiez que vous n'êtes pas seule, que vous pouvez compter sur moi si jamais vous sentez trop triste. C'est très simple, vous n'avez qu'à m'écrire un mot, et je viens³³⁵⁵.

Animée d'une charité apparente toute chrétienne, Marie est en réalité venue voir sa voisine pour avoir la confirmation qu'elle est l'auteur de la lettre envoyée à son frère. Sa jalousie et sa possessivité plongent Adrienne dans un isolement évident en lui faisant prendre conscience de l'inexistence de l'amitié et donc d'une solitude infinie. Comme les autres personnages, Adrienne est ainsi confrontée à l'inanité de son existence. Arnaud Codjo Zohou écrit : « L'ennui est donc cette forme de retour à soi par laquelle on est confronté à notre existence brute, isolée du monde et des autres, un solipsisme existentiel en somme, et une solitude qui se regarde »³³⁵⁶. Voilà pourquoi la solitude est insupportable à tous les personnages ennuyés. Elle renvoie l'image sans fards d'une existence qui n'a plus rien de tel et qui les précipite dans la démesure.

De plus, la solitude, en plus de construire un mur autour de ces solitaires, ne fait qu'accroître le sentiment de leur malheur, et donc, anéantit toute volonté d'agir. Adrienne, désirant mettre une lettre chez Maurecourt, se retrouve dans la rue :

La jeune fille eut le sentiment cruel de la solitude que sa douleur créait autour d'elle. Dans toute cette partie de la ville, dans toute la ville peut-être, elle était seule à souffrir. Partout les hommes et les femmes mangeaient, travaillaient et dormaient dans une insouciance à peu près parfaite ; leurs petits ennuis n'existaient pas. Mais elle, pouvait-elle manger, dormir, demeurer tranquille une demi-heure entière³³⁵⁷.

Le lecteur retrouve le pessimisme de l'être ennuyé, qui ne voit le monde qu'à travers sa douleur. Attribuant son isolement à sa douleur, elle réagit comme tout « ennuyé », cherchant une raison à son impuissance. Bien sûr, la douleur est une mauvaise raison : se cachant son incapacité à agir, Adrienne accuse le monde d'indifférence et ainsi accroît son état de tristesse. Mais comme l'écrit Géraldine Puccini, « c'est là l'erreur fatale à l'être humain : il ne s'agit pas de changer les choses, mais de changer son attitude envers le monde. Il s'agit d'accepter les choses telles qu'elles sont »³³⁵⁸. Aucun de nos personnages ennuyés n'acceptent les choses telles quelles : pour sortir de leur apathie, d'une existence qui ne correspond pas à leurs attentes, ils agissent, mais en dépit de tout, et lorsqu'ils n'agissent pas, ils se lamentent sur leur quotidien inchangé. Comprenant

³³⁵⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 457.

³³⁵⁶ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 76.

³³⁵⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 471-472.

³³⁵⁸ Géraldine Puccini, « De l'ennui (*taedium vitae*) au dégoût de soi (*fastidium sui*) dans le *De tranquillitate animi* de Sénèque », in *L'ennui*, Gérard Peylet (éd.), cité, p. 28.

qu'elle n'a aucune chance avec Gaston, Hedwige se recroqueville sur elle-même : « Elle ne voulait voir personne, elle voulait être seule, seule à jamais »³³⁵⁹. À la disparition de Louise, la directrice est animée d'un même désespoir et se retire dans la solitude de son bureau : « Au soir d'une longue existence où l'amour avait joué son rôle dévastateur, elle ne désirait plus que se retirer dans la solitude de cette grande pièce d'où elle voyait s'agiter et s'épanouir la jeunesse de toutes ces filles grisées d'une joie de vivre qu'elle ne connaissait plus »³³⁶⁰. C'est bien en gémissant et en pleurant sur son sort sans se remettre en question que l'être ennuyé s'abandonne à l'ennui et en amplifie les symptômes. La désillusion de ces personnages accroît un repli sur soi déjà naturel chez eux. De fait, Jean est le seul à exprimer le désir de se fondre dans la foule, de se mêler aux Vasseur pour briser sa solitude³³⁶¹ et leur cacher son homosexualité, mais là encore, le personnage choisit la mauvaise voie :

Jean va plus loin : c'est lui-même qu'il veut reconnaître en eux, car tout à coup l'horreur lui vient de cette solitude morale où il vit ; il voudrait se mêler à l'innombrable famille qui s'appelle *les autres*, et disparaître en elle. [...] Il n'a pas envie de lutter contre tout le monde. Tôt ou tard, une écrasante majorité de Vasseur briserait sa volonté et cette guerre ne l'intéresse plus, car ses heures de révolte sont courtes. Mieux vaut se cacher et se taire et dérober parfois à la vie un peu de ce bonheur qu'elle offre à tant d'hommes³³⁶².

Dans un premier temps, sa solitude n'est pas de la même sorte qu'Emily ou Adrienne : liée à son homosexualité, elle est un repli sur soi pour se protéger de ces bourgeois bien pensants. Dans un second temps, son désir d'aller vers autrui est non pas

³³⁵⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 408.

³³⁶⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 458.

³³⁶¹ Pourtant, malgré son désir, le personnage est tout ce qu'il y a de plus solitaire. Il correspond à la description qu'en fait Émile Tardieu : « Il y a un *ennui du solitaire*. Il est une originalité, nettement frappée, d'intelligence ou d'âme qui situe le porteur dans une sorte de solitude, dans le désert de l'ennui. L'homme dont il s'agit sera singulier, malgré qu'il en est secret, énigmatique, et ne trouvera pas à s'apparier ; il n'est point compris, aimé, comme il le voudrait ; il a peine à se communiquer, personne ne parlant sa langue » (Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, pp. 46-47). Jean a la solitude pour nature, mais cette solitude est accrue par sa nature sexuelle et par le microcosme imperméable que forment les Vasseur. Il faut donc voir dans sa solitude la part non négligeable d'un clivage entre lui et le monde qui l'entoure, qu'il considère avec mépris parce que peu dignes d'intérêt. Jean illustre par sa volonté de se fondre en autrui cette phrase de Pascal : « Nous sommes plaisants de nous reposer dans la société de nos semblables : misérables comme nous, impuissants comme nous, ils ne nous aideront pas ; on mourra seul ». Il ne peut espérer aucun soutien de leur part. Sa solitude est réelle et il a bien compris que prendre le masque des Vasseur – s'il le protégera d'eux et lui apportera le bonheur de n'être dévoilé et jugé – ne soulagera pas sa solitude. Les Vasseur, au contraire, ne peuvent supporter la solitude et ont besoin de la force familiale malgré leurs mépris les uns pour les autres, parce qu'ils ne supportent pas de rester seuls avec eux-mêmes. Ils cherchent à se fuir dans la communauté familiale qu'ils forment. Ce n'est qu'un amour d'eux-même qu'ils expriment ainsi, Hedwige en étant l'illustration la plus évidente. Elle cherche à imposer une belle image d'elle-même, quitte à écraser autrui, dans un besoin de domination et d'admiration indéniables qui suggèrent, latente, la pauvre opinion d'elle-même.

³³⁶² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 202.

un besoin humain de communiquer ou de chaleur familiale, mais une volonté de masquer son vrai visage, de ne faire qu'un avec la foule pour ne pas attirer l'attention et ne pas être condamné. Il y a donc dans sa volonté de briser son isolement la négation de son propre Moi, qui l'entraîne irrémédiablement sur les pentes de l'ennui. En effet, comment sortir de soi si en même temps on se condamne à une terrible solitude en restant dans sa propre déréliction ? Jules Laforgue exprime de façon probante le repli sur soi de l'être ennuyé qui s'accompagne d'un ennui morbide : « Mais quand tout vous répugne excepté vous pelotonner en vous-mêmes un dimanche, en écoutant le bruit de la rue [...] et que peletonnés en vous-même, vous n'avez plus de vie que pour ne pas voir le seul être que vous y trouvez, c'est-à-dire la Mort... alors c'est l'ennui »³³⁶³. L'ennui anéantissant dans lequel sombre le personnage ennuyé est bel et bien une voie vers la mort. En refusant le contact humain, il participe à la déshumanisation de son être et se désinvestit de ce qui pourrait maintenir vives ses pulsions de vie. Et plus il s'isole, moins il ne parvient à revenir vers autrui. Eux aussi, comme Maupassant, pourraient écrire : « Je vis tout à fait seul parce que les autres m'ennuient, et je m'ennuie moi-même parce que je ne puis travailler. Je trouve mes pensées médiocres et monotones, et je suis si courbaturé d'esprit que je ne puis même les exprimer »³³⁶⁴. Moins lucides cependant que Maupassant, les personnages sont pourvus des mêmes apathie et aboulie, et d'une identique détresse qui provoquent ce retrait³³⁶⁵ hors du monde.

Ainsi, comme l'écrit Primo Levi dans *Se questo è un uomo*, « chacun est désespérément et féroce ment seul »³³⁶⁶. Le repli sur soi du personnage ne peut mener qu'à « la forteresse vide de l'ennui et l'angoisse »³³⁶⁷, analysent Daniel Beaune et Thamy Ayouch. Le silence est un révélateur d'un intolérable isolement. De fait, la solitude force l'« ennuyé » à co-exister avec soi-même en plus de lui faire prendre conscience de son être au monde. Il comprend qu'il est bien un sujet absolu et non pas un objet, mais ne

³³⁶³ Jules Laforgue, *Œuvres complètes III, Mélanges posthumes : Pensées et paradoxes, Pierrot fumiste, Notes sur la femme, L'art impressionniste, l'art en Allemagne, Lettres*, Paris, Société du Mercure de France, 1923, 339 pages, p. 16.

³³⁶⁴ Guy de Maupassant, *Études, chroniques et correspondance*, 5 juillet 1878, p. 241, cité in Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 409.

³³⁶⁵ Les personnages comprennent alors, comme Cioran, que la solitude leur est inhérente et qu'elle a toujours fait partie d'eux-mêmes : « Lorsqu'on dresse le bilan, à un moment de solitude, on ne comprend que trop qu'on a jamais rencontré personne, que les amours et les amitiés ne sont mêmes pas des illusions ; qu'on n'a jamais été que soi-même, seul, seul à en crever, condamné, malheureux » (Emil Michel Cioran, *Solitude et destin*, cité, p. 408).

³³⁶⁶ Guy de Maupassant ajoute même : « Notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude » (Guy de Maupassant, « La solitude », in *Contes et nouvelles II*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1786 pages, p. 1255).

³³⁶⁷ Daniel Beaune, Thamy Ayouch, *Folies contemporaines*, cité, p. 21.

parvient à se connaître lui-même. Il demeure étranger à lui-même et ne peut que promener sa solitude avec lui. Pourtant, au lieu de le réconcilier avec son être, de lui permettre une contiguïté à soi rentable³³⁶⁸, la solitude se mue en dégoût pour sa propre personne à cause, justement, de cette proximité insupportable et intenable avec soi-même. L'« ennuyé » se découvre dans toute l'horreur de son inanité : désœuvré, il ne conçoit plus qu'un vaste dégoût pour tout, pour tous³³⁶⁹ et une angoisse innommable face à son être au monde.

2 – La douleur d'exister :

Ainsi, sa solitude révèle à l'être ennuyé toute l'horreur de son être au monde. « Le seul fait de vivre me terrifie et me torture »³³⁷⁰, pourrait-il affirmer. Il se retrouve condamné à vivre avec lui-même, avec un être dont il découvre les imperfections et les limites. Dès lors, il ne connaît qu'une violente angoisse, signe d'une « perte massive de sens [...] et perte d'engagement du sujet dans l'événement »³³⁷¹. En effet, le personnage retire tout son investissement du monde. Spectateur plutôt qu'acteur, il ne résiste plus

³³⁶⁸ Julien Green lui-même écrit : « C'est en descendant au fond de nous-mêmes que nous rejoignons l'universel, plus qu'en nous mêlant aux hommes » (Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, 18 octobre 1941, p. 620). L'ennuyé espère en allant vers les autres dépasser son ennui, mais ce n'est qu'une illusion car l'ennui fait partie de son être. Se retirer du monde pour méditer ou réaliser un projet quelconque ne provoque pas l'ennui. Pensons par exemple aux Romantiques se retirant dans la nature, parce qu'en tant qu'énigme elle permet la méditation. Ou encore à Schopenhauer prônant la solitude parce que la communion avec autrui est tout bonnement impossible. C'est l'ennui qui pousse l'homme à fréquenter son semblable : « Il a assez de force pour amener des êtres, qui s'aiment aussi peu que les hommes entre eux, à se rechercher malgré tout ; il est le principe de la sociabilité », écrit-il (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 396). Aussi, étant donné que cette sociabilité est fragile et source de souffrance, seul l'accord avec soi-même est possible et permet d'approcher une pure sérénité. Il ne faut toutefois pas voir en lui un ermite. Au contraire, il maintenait un contact raisonnable avec autrui, tout en privilégiant sa solitude. C'est ce qu'il appelle la sociabilité de porcs-épics et qu'il expose dans les *Parerga et Paralipomena*. Aussi, le retrait est ennuyeux « quand le désœuvrement nous renvoie dans le monde d'où nous nous étions retirés, ceci par manque d'œuvre, non simplement d'activités ou de tâches (ne pas savoir que faire), mais de vision d'ensemble de notre vie, par écart avec notre propre réalisation : ce n'est pas le monde qui est vide et ennuyeux, mais nous qui nous sentons vides et ennuyés », analyse Arnaud Codjo Zohou (Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 12). Cet état des choses est accentué par la propension des ennuyés à la solitude : inadaptés sociaux, incapables de briser leur carcan et de s'intéresser réellement à autrui, ils se condamnent eux-mêmes à l'isolement.

³³⁶⁹ C'est ce que découvre Bernardo Soares : « Le dégoût insupportable de tous ces visages, rendus stupides par l'intelligence comme par l'absence d'intelligence, et grotesques, à donner la nausée, à force d'être heureux ou malheureux, horribles simplement parce qu'ils existent, - cette marée à part de choses vivantes, auxquelles je demeure étranger... » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 172).

³³⁷⁰ *Ibid.*, p. 187. Cette douloureuse cohabitation avec soi-même est aussi présente dans les romans qui ne font pas partie de notre corpus, tel *Si j'étais vous...* : « Les livres l'ennuyaient ce jour-là, mais l'idée de rentrer chez lui le remplissait d'un sentiment qui allait jusqu'à l'horreur. Il savait trop bien ce qu'il allait trouver dans sa chambre, c'était lui-même, et à certaines heures, cette pensée ne lui paraissait pas supportable » (Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 865). Elle signale le refus horrifié d'un être qui a été façonné par autrui, mais aussi par l'ennui, qui prend conscience du vide béant de sa personnalité et de l'impossibilité de s'en détacher.

³³⁷¹ Daniel Beaune, Thamy Ayouch, *Folies contemporaines*, cité, p. 132.

contre la dépersonnalisation provoquée par l'ennui. Il s'agit désormais de survivre au lieu de vivre pleinement. Si les personnages plongent dans l'ennui, s'y abandonnent sans même plus lutter, c'est parce que l'ennui forme une protection autour de ces hypersensibles. En leur offrant en quelque sorte un quotidien monotone, il leur ôte toute souffrance. C'est pourquoi le temps de l'ennui demeure inlassablement immuable, mais ne fait qu'anéantir un peu plus les personnages.

a) L'angoisse d'être au monde :

Dans l'ennui, le sujet rompt avec le monde environnant. Il n'en comprend plus le sens, et se replie sur soi, dans une solitude effroyable, « vécu[e] dans un malaise angoissé, étale et sourd, et sans objet »³³⁷², analyse Alain Jay. Forcé de co-habiter avec soi-même, le sujet prend conscience de l'inanité et de la vacuité de son existence, et en éprouve un ennui écrasant, qui se mue en angoisse d'être au monde. En effet, autour de lui, choses, personnes et décor lui semblent réifiés, aussi indifférents à sa douleur qu'immuables. Cette prise de conscience entraîne l'impression lucide que lui aussi est emprisonné dans un corps et un temps engluants, qui empêchent tout changement et toute possibilité d'avenir. Alain Jay poursuit de fait, « l'ennui est une forme de claustrophobie irrémédiable puisque la geôle est notre corps »³³⁷³. C'est bien le drame de tout personnage ennuyé, qui provoque une angoisse indéniable : sa situation est inaltérable et tous ses efforts pour briser l'immobilité écrasante de son existence sont voués à l'échec. Les questions affluent alors : « à quoi bon ? », « qui suis-je ? », « pourquoi suis-je ? ». Le voilà dans une conscience exacerbée de lui-même, dans un vertige existentiel, un malaise insidieux qui lui révèle la vacuité de toute chose, et donc, de tout existant. Marie-Claude Lambotte confirme : « la mélancolie ne peut manquer de conduire celui qui s'y intéresse à la prise de conscience d'une intériorité qu'il assume dans le sentiment de la vanité et de la finitude »³³⁷⁴. L'angoisse est donc – comme son étymologie le suggère, *angustia* signalant tout ce qui est étroit, le resserrement – un rétrécissement de leur existence entière.

³³⁷² Alain Jay, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, cité, p. 27.

³³⁷³ *Ibid.*

³³⁷⁴ Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1999, 206 pages, p. III (préface). Marcel Eck met en évidence la parenté entre angoisse et ennui : « il y a du néant, du vide dans les deux [...] ». Il y a dans les deux cas absence de communication avec l'autre : l'angoisse coupe la relation à autrui, l'ennui est un état de non-communication », analyse-t-il (Marcel Eck, *L'Homme et l'angoisse* [« L'angoisse de Julien Green ou l'angoisse de l'ange et d'Uranus », pp. 233-247], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1964, 258 pages, p. 94). L'être est en effet enclos dans son néant, dans une introspection insupportable qui lui révèle sa vacuité.

Baudelaire n'exprime-t-il pas cette « angoisse atroce »³³⁷⁵ par des images d'enfermement qui disent combien la condition humaine est sans issue, forçant l'homme à vivre avec cet ennui éprouvant ? De même pour Fernando Pessoa, qui fait exprimer à son homonyme, Bernardo Soares toute l'angoisse d'une existence qui a perdu sa saveur et emprisonne l'être : « Il y a des jours où monte en moi, comme d'un sol étranger vers ma propre tête, un dégoût, une détresse, une angoisse de vivre que seul le fait de me voir la supporter m'empêche de trouver insupportable. C'est un étranglement de la vie au fond de moi, un désir d'être quelqu'un d'autre dans tous mes pores, un bref avant-goût de ma vie »³³⁷⁶.

L'horreur d'exister se note tout d'abord par cette impatience des personnages face à leur décor. Emily par exemple ne parvient pas à maîtriser un mouvement d'humeur face à l'odieuse quotidienneté et l'insupportable décor qu'elle a sous les yeux. Selon Jacques Petit, « toutes les relations, tous les sentiments de ces trois femmes paraissent fondés sur l'angoisse. L'avarice même n'est qu'une inutile tentative pour y échapper ; à moins qu'elle ne soit une manière de la supporter et de la vivre, le transfert sur de petits soucis

³³⁷⁵ Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 74-75, p. 75. Le *Journal* de Julien Green témoigne d'ailleurs de cette angoisse atroce qu'il ne cesse de ressentir. En 1925, il la ressent à Montfort-l'Amaury, tout comme Adrienne, puis dix ans après la même angoisse l'étreint dans le Latium : « Ce matin, à quatre heures, je me suis réveillé dans un état d'angoisse très pénible » (Julien Green, *Derniers beaux jours*, cité, p. 369). De même le 12 septembre 1938 au moment de quitter le Danemark : « Une angoisse indescriptible pèse sur le monde. De cette angoisse, j'ai largement ma part, mais afin de ne pas perdre courage, j'ai tiré mon roman de ma valise et je me suis remis au travail » (*Ibid.*, p. 489). Son angoisse lui inspire une telle réflexion : « J'ai assez de cette vie et de moi-même » (*Ibid.*, p. 491), réflexion qui s'assimile à la lassitude des personnages de n'être que soi-même, d'être emprisonnés dans une identité qui les lasse ou leur inspire un profond dégoût. C'est ainsi le sens de cette notation du 10 juin 1943 : « Une journée de neurasthénie. Je crois que le mot n'est pas trop fort. [...] Violent dégoût de tout. On voudrait presque ne pas être, on ne sait que faire de soi, de son corps ; dormir est la seule ressource » (Julien Green, *Journal, L'Œil de l'ouragan*, cité, p. 731). Il poursuit le 19 juillet 1947 : « Sentiment du néant. Indescriptible. Il est familier à ceux qui ont supprimé de leur vie toute forme de « divertissements », dans le sens pascalien du terme. Pour certaines âmes, ne plus croire à la nécessité du divertissement, c'est perdre un point de vue. Rien de tel pour vous précipiter vers Dieu comme dans un abîme, car le problème qui se pose désormais est : Dieu ou rien. [...] Mais ce qu'il y a d'instructif dans ces contacts avec le néant, c'est la grandissante certitude que la seule réalité possible est Dieu. On le savait sans doute, mais on ne le savait pas de cette façon-là, on ne le savait pas jusque dans la moelle des os » (Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, pp. 970-971). De même quelques jours plus tard, le 25 juillet : « Neurasthénie. Quel autre nom donner à ces crises épouvantables ? La tentation me vient de dormir pour essayer d'oublier, mais d'oublier quoi ? Que je suis en vie ? Je n'ose dire que c'est cela. Je me demande comment font les autres » (*Ibid.*, p. 975). Et cet état le reprend le 27 juillet 1948 : « Zurich. De nouveau, ce cauchemar de la neurasthénie. Déjà à Naples, une fois, et à Stockholm. Près d'une heure sur un banc dans un état très voisin du désespoir. J'ai connu cela aussi en 1925, à Montfort-l'Amaury, et c'est de là qu'est sortie *Adrienne Mesurat*. Je me demande comment font les autres » (*Ibid.*, p. 1026). Puis, le 16 juin 1955, il a la conscience écrasante du vide qui l'entoure : « Parfois je suis pris d'une tristesse si profonde et si parfaitement inexplicable que le monde entier me semble tout à coup vide de sens. Vide, le moment présent, vides, les paroles, vides, tous les gestes qu'on peut faire et tous les efforts pour accomplir quoi que ce soit. Ce sont là les heures que je redoute le plus, celles où le néant s'affirme. [...] C'est le vent du désespoir qui se lève et abat tout devant lui. Le démon, la face du démon » (Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, p. 1421).

³³⁷⁶ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 172.

d'une inquiétude plus profonde »³³⁷⁷. Aussi, entendant le projet de sa mère de renvoyer Joséphine pour ne pas avoir à vendre Mont-Cinère, Emily « se sentait troublée si profondément que son malaise devenait physique : elle était obligée de se courber en deux et de se mordre les lèvres pour ne pas céder à un étrange désir de pleurer ou de crier »³³⁷⁸. Sa posture, repliée sur elle-même, évoque le lien entre demeure et refuge et dit l'angoisse du sujet de perdre encore l'objet vers lequel elle projette toutes ses pulsions de vie, les seules qui lui permettent de survivre dans un quotidien aseptisé, qui l'étouffe peu à peu. Pourtant, ses tentatives pour ne pas pleurer ni crier montrent bien que le personnage s'étouffe lui-même³³⁷⁹. Nous retrouvons une même sensation dans *Minuit* : « Il lui semblait, en effet, qu'une main la tenait à la gorge et serrait de temps en temps ; alors le sang lui montait à la tête et elle craignait de tomber »³³⁸⁰. Sa frayeur à l'intuition de la mort de sa mère lui donne un fort sentiment d'oppression, qui annonce ses claustrophobies futures. Nous en avons une autre image lorsque la fillette pense à sa mère et que la terreur de la mort³³⁸¹ l'étreint :

Une terreur surnaturelle la saisit. Son cerveau lui représenta la mort berçant dans sa voiture le petit garçon en proie à l'étouffement. Elle tomba à genoux. Tout ce qu'elle

³³⁷⁷ Jacques Petit, *Julien Green*, cité, p. 69.

³³⁷⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 72-73.

³³⁷⁹ Contrairement, certes, à « ce grand cri d'angoisse et de peur qui frappait les murs » qu'émet Hedwige (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 360) et qui exprime sa frustration amoureuse et son désespoir. C'est aussi l'angoisse de ne pouvoir échapper à soi-même, mais aussi à son destin, comme nous pouvons le lire dans l'avant-propos de *Si j'étais vous...* : « c'est l'angoisse, la double angoisse de ne pouvoir échapper ni à son destin particulier, ni à la dure nécessité de la mort, et de se trouver seul dans un monde incompréhensible » (Julien Green, « Avant-Propos » à l'édition originale de *Si j'étais vous...*, t. II, p. 1527). Cette analyse résume l'angoisse des ennuyés greeniens : ils sont anéantis par la conscience écrasante de ne rien pouvoir faire pour dévier leur marche vers un destin impitoyable, mais aussi par la sensation de leur étrangeté au monde. Nous avons noté les mêmes prises de conscience dans l'ennui.

³³⁸⁰ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 417.

³³⁸¹ C'est une peur commune à tous les personnages greeniens, comme Julien Green le confesse lui-même : « Du temps où je pouvais me dire catholique, je ne craignais pas la mort [...] la certitude du salut me mettait à l'abri des terreurs dont j'ai souffert plus tard. Mon petit *pamphlet* qui est une sorte d'adieu à la foi religieuse de mon enfance, m'a mis en quelque sorte à découvert. Aussi la crainte de mourir s'est-elle fait jour sans tarder dans tout ce que j'ai écrit depuis [...]. J'aborde enfin le sujet qui m'attire, me fascine et m'épouvante. C'est l'obsédé qui se jette dans l'abîme qu'il redoute » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, 24 décembre 1932, cité, p. 213). Pourtant, même la foi ne l'empêche pas de ressentir « l'effroi d'être au monde » (Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 1114). Il y a chez lui, quelle que soit la période, « une peur religieuse qui le domine d'une façon presque incroyable et dont les conséquences le font souffrir terriblement. Cette peur s'offre à lui sous un double aspect : peur de la mort et peur des tentations, des désirs », analyse Johannes Petrus Jozef Uijterwaal, (*Julien Green. Personnalité et création romanesque*, cité, p. 63). Par ailleurs, l'auteur semble aussi vouloir maintenir le souvenir de ses angoisses. Peut-être est-ce là une réminiscence des plaisirs enfantins à se faire peur, mais en tout cas, son *Journal* garde la trace de nombreux retours sur ses craintes et les peurs des événements que la vie lui inflige. Johannes Petrus Jozef Uijterwaal y voit la « projection de son inquiétude intérieure » (*Ibid.*, p. 79), mais en tout cas, nous constatons le même mouvement chez les personnages qui ainsi ne parviennent pas à évoluer et à laisser derrière eux leur angoisse. Ils ne comprennent pas leur existence, le monde qui les entoure, et pire, ils ne se comprennent pas eux-mêmes.

savait de la mort était atroce, les cris de souffrance, puis cette immobilité incompréhensible, et ensuite la puanteur sinistre dont elle avait entendu parler. Pour la première fois, elle pensa à sa mère non plus comme à une personne vivante, mais comme à une morte. Elle la revit étendue sur son lit, indifférente au froid, les bouts des doigts joints en un geste qui n'était pas le sien, avec un sourire qu'elle n'avait jamais eu, un sourire qui se moquait de tout, de sa fille penchée sur elle, de la religieuse, du cierge allumé, terrifiante. Pourtant c'était elle. [...] Maintenant, courbée sous la terreur comme sous les rafales d'un orage diabolique, elle cherchait en vain dans sa mémoire une prière qui la délivrât, mais la force lui manquait pour articuler les lambeaux de phrases qui lui venaient aux lèvres ; tout à coup, la fatigue d'une émotion si violente et si prolongée la coucha sur le sol et lui ferma les yeux³³⁸².

En plus de la famille hostile dans laquelle elle se retrouve, Élisabeth est cloîtrée dans un décor hostile qui accroît sa frayeur et sa solitude. Fragilisée par la perte de sa mère, elle ressent l'angoisse de la mort qui est encouragée par le lieu à dimension anxiogène et claustrophobique. Tout lui parle de mort³³⁸³ et encourage de telles pensées, à tel point que la fillette ressent physiquement le poids de la mort : la voilà dépourvue de toute force, anéantie par la vision d'horreur de sa mère réduite à un cadavre, étouffant d'angoisse « dans son étroite prison de bois »³³⁸⁴ et dans « la lente suffocation d'une noyade »³³⁸⁵. Cette peur de la mort lie les trois parties du roman³³⁸⁶ : elle en ressent aussi

³³⁸² Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 432-433.

³³⁸³ En effet, la mort entoure les personnages, que ce soit dans l'espace, dans le cadre de la famille ou dans leur propre vie. Bernardo Soares écrit d'ailleurs que la vie même est une mort : « Nous sommes faits de mort. Cette chose que nous considérons comme étant la vie, c'est le sommeil de la vie réelle, la mort de ce que nous sommes véritablement. [...] Tout ce que nous jugeons supérieur dans nos activités participe de la mort, tout est la mort. Qu'est-ce que l'idéal, sinon l'aveu que la vie ne rime à rien ? Qu'est-ce que l'art, sinon la négation de la vie ? Une statue, c'est un corps mort, sculpté pour fixer la mort dans une matière incorruptible. [...] L'acte même de vivre équivaut à mourir, puisque nous ne vivons pas un jour de plus dans notre vie sans qu'il devienne, de ce fait même, un jour de moins » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, pp. 172-173).

³³⁸⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 433.

³³⁸⁵ *Ibid.*, p. 430.

³³⁸⁶ Michael O'Dwyer voit aussi dans la fuite le lien entre les trois parties : « The tread which unites the tree sections is the theme of escapism. In the first, Elisabeth wants to flee from the cruel world of her childhood. While in the second, she finds a temporary refuge under the protection of M. Lerat, there is a resurgence of fear in her life which takes the form of fear of violence and fear of death from which she finds a temporary escape in music. In the third section Elisabeth lives in the world of dream but even here she experiences the desire to move elsewhere and fear begins to take over » (Michael O'Dwyer, *Julien Green. A Critical study*, Dublin, Four Courts Press, 1997, 165 pages, p. 56). De plus, il faut voir dans les trois parties une évolution de l'ennui. Dans la première partie, le personnage étouffe dans un monde déshumanisé, aseptisé, qui déverse son ennui sur la fillette en lui faisant ressentir son indifférence léthale. Dans la deuxième partie, l'enfant expérimente l'ennui de la vie de province et de la vie familiale, entre affection et humiliation. Elle est écartelée entre deux axes : la réalité physique des choses, qui sont porteuses d'un ennui pur, dans une conscience exacerbée d'un temps qui ne passe pas et l'engluie avec lui ; et la réalité spirituelle des choses dont elle trouve l'expression dans la musique. Enfin, la dernière partie onirique dans laquelle s'évade la fillette tisse le lien avec la fenêtre sur l'invisible qu'avait ouvert la musique. Si elle retrouve au début toutes les angoisses de l'ennui des deux premières parties, elle parvient peu à peu à se détacher de la matérialité imposée par l'ennui. C'est l'irruption du désir qui la ramène à cette réalité des choses, d'où son choix de plonger dans un abîme. Fontfroide était donc la possibilité, même momentanée, d'une libération de l'angoisse d'exister dans laquelle plonge l'ennui. De fait, Michael O'Dwyer poursuit : « *Minuit* holds out a hope of transcendence and a possibility, however momentary, of a liberation from the prison-like anguished existence of characters who are unloved and experience the *angoisse* d'exister » (*Ibid.*, p. 57).

l'insidieuse présence dans la deuxième partie, qui se clôt par la mort du seul être jusqu'alors qui lui offre le refuge qu'elle mérite, deuxième partie où le personnage se réfugie dans la musique pour contrebalancer sa peur ; mais aussi dans la troisième partie où son exploration initiale de Fontfroide lui présente un château caractérisé par la mort et la désertification.

Aussi, les personnages présentent bien certains symptômes de l'angoisse, décrits par Marcel Eck :

L'angoisse se distingue de l'anxiété, souvent par la prédominance, toujours par la participation d'un élément somatique. Impression de constriction thoracique, de torsion épigastrique ou abdominale, de gorge serrée [...]. Impression indéfinissable qui étreint les lombes, descend jusque dans les mollets. Dérobement des jambes [...]. Voile noir devant les yeux, tout se brouille ; les sons ne sont plus perçus, ou bien ils sont déformés, les temps battent et résonnent. La sueur coule de partout³³⁸⁷.

Cette description met en valeur le lien entre corps et esprit lors de manifestations d'angoisse. C'est bien l'esprit qui dirige le corps dans ces perturbations somatiques : deux conditions sont donc nécessaires dans l'angoisse. D'une part la conscience du sujet face à une situation qui lui est angoissante ; d'autre part un investissement psychologique qui la morcèle en trois éléments. Marcel Eck poursuit ainsi : « l'angoisse s'accompagne d'un investissement psychologique fait de trois éléments : sentiment de fatalité [...], sentiment d'impuissance [...], sentiment de catastrophe imminente »³³⁸⁸. Ces trois éléments se retrouvent dans l'ennui : il enlise les personnages dans la sensation que l'ennui est leur destin, qu'ils ne peuvent rien faire pour l'empêcher et n'en retire que la conscience exacerbée de l'inanité de toute chose. D'ailleurs, ce sentiment d'impuissance est un élément déterminant de l'angoisse mais aussi de l'ennui. De l'angoisse parce qu'il ne semble pas y avoir d'angoisse sans ce pesant sentiment de fatalité qui enraye toutes les actions désespérées du sujet pour en sortir, et de l'ennui parce que malgré ces tentatives, le sujet est voué à son ennui. Que ce soit l'ennui ou l'angoisse, tous deux sont porteurs d'un écrasant sentiment de fatalité : que peut le sujet face à eux, sinon se résigner face à l'idée qu'il n'y a pas d'issue ?

³³⁸⁷ Marcel Eck, *L'Homme et l'angoisse* [« L'angoisse de Julien Green ou l'angoisse de l'ange et d'Uranus », pp. 233-247], cité, pp. 14-15. D'ailleurs, ces symptômes sont aussi présents dans l'hypocondrie de certains personnages, qui se confond aussi facilement avec ceux remarqués chez les ennuyés : « fatigue morale, angoisse, irritation, désenchantement, pessimisme », rappelle Arnaud Codjo Zohou (Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 16). Cela laisse à penser le lien étroit entre l'angoisse et l'ennui. L'angoisse est souvent, chez nos ennuyés, angoisse de la mort, et leur peur de la maladie est – comme nous l'avons vu – liée à leur peur de la mort.

³³⁸⁸ Marcel Eck, *L'Homme et l'angoisse* [« L'angoisse de Julien Green ou l'angoisse de l'ange et d'Uranus », pp. 233-247], cité, p. 20.

Par ailleurs, solitude et silence sont porteurs d'une réelle angoisse existentielle, donnant « l'image d'un être profondément tourmenté »³³⁸⁹. C'est ce que suggère cet épisode nocturne :

Le silence de la maison lui faisait peur. Elle était assise au bord de son lit et ses cheveux retombant sur son livre lui cachaient le visage. Au moindre bruit elle se redressait et jetait les yeux autour d'elle en écartant vivement les mèches qui couvraient son front. Un vent assez fort soufflait de la fenêtre et la faisait grelotter, mais elle n'osait se lever. Elle tenait les coudes serrés au corps et, de temps en temps, considérait avec inquiétude la bougie qui diminuait sur la table à côté d'elle, ou bien, lorsque le vent ébranlait le châssis de la fenêtre, elle se retournait, le cœur battant, et regardait les rideaux qu'une vie mystérieuse paraissait animer.

Il lui semblait que l'effroi stimulait son cerveau et qu'elle pensait plus vite et plus clairement qu'à l'ordinaire³³⁹⁰.

Le silence accentuant l'impression de sa solitude, il lui révèle aussi la mort dont semblent prises toutes choses. Ne nous trompons pas : si une vie mystérieuse semble animer le décor, elle suggère la menace de la réification d'Emily. Si les objets sont doués d'une vie particulière, elle s'en trouve réifiée comme le prouvent son apathie et son aboulie, ce qui indique sa progressive inhibition. Il faut aussi noter la gradation : de peur, le personnage passe à l'effroi face à la menace d'une chosification et d'une mort probantes. Rappelons que le personnage a été marqué par la contemplation du cadavre de son père dans son lit. Peut-être aussi associe-t-elle désormais la chambre à la mort et à la maladie, d'où ses fréquentes insomnies. C'est bien l'impression du lecteur à la lecture de ces lignes où Emily profite du feu brûlant dans la chambre de sa grand-mère endormie. « Mais quelque chose qu'elle ne s'avouait pas la retenait dans son fauteuil ; elle avait peur dans cette chambre. Le vent dont elle entendait la voix confuse la faisait tressaillir. Des craintes superstitieuses la saisissaient et elle n'osait se retourner ni faire un mouvement »³³⁹¹. La mort paraît être une présence insidieuse qui ramène le personnage à

³³⁸⁹ Suzanne Toulet, *Le tourment de Dieu dans l'œuvre autobiographique de Julien Green*, cité, p. 15. Pour Georges Bataille, ce spectacle de l'angoisse du personnage constitue l'attrait d'un roman, mais aussi a une valeur cathartique : « En effet, l'attrait d'un roman se lie aux malheurs d'un héros, aux menaces qui pèsent sur lui. Sans difficultés, sans angoisses, sa vie n'aurait rien qui nous attache, rien qui nous passionne et nous force à la vivre avec lui. Cependant le caractère de fiction du roman aide à supporter ce qui, réel, pourrait dépasser nos forces et nous déprimer » (Georges Bataille, *Histoire de l'érotisme*, in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1976, 680 pages, p. 91).

³³⁹⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 99-100.

³³⁹¹ *Ibid.*, p. 143. Le décor de Fontfroide est tout aussi effrayant pour la fillette mais sa relation aux choses diffère de celle des autres personnages, d'où peut-être une angoisse moins visible. Certes, le personnage ressent une réelle peur lors de ses visites nocturnes de Fontfroide, mais du fait d'un ennui peu présent chez elle parce qu'elle privilégie l'intériorité à la matérialité, son angoisse est bien moins existentielle que chez les autres personnages comme Adrienne, Hedwige ou Emily qui eux, courent vainement derrière leurs désirs sans jamais y trouver une quelconque satisfaction. C'est bien par exemple, une « tranquillité mortelle » qui règne sur Fontfroide et qui provoque au début la peur de la fillette ainsi que la sensation oppressante de sa

son angoisse d'être au monde. En effet, cet « être surnaturel »³³⁹² qu'elle craint n'est autre que la conscience de la mort qu'Emily projete sur son décor, et l'angoisse de sa propre mort. En fait, son ennui est une inexistence : l'adolescente ennuyée découvre dans son état combien sa vie n'a rien de tel, combien son devenir est soumis à une incertitude en même temps qu'il semble tout tracé et exclure sa participation. Elle trouve une résonance particulière dans ce décor rendu étrange et inquiétant par la mort qui rôde, parce que son existence n'est qu'une lutte pour maintenir vive l'impression de vivre. Sa peur imprécise, en quelque sorte sans objet³³⁹³, est une inquiétude diffuse qui tisse le lien entre angoisse et ennui. Le plus lourd fardeau des personnages ennuyés, c'est bien, comme l'écrit Victor

propre solitude, mais peu à peu elle est envoûtée par un décor qui n'a plus rien d'angoissant pour elle, car elle n'y est pas ancrée physiquement, mais spirituellement. Nos autres ennuyés n'ont pas la même relation à leur décor, qui est le miroir de leur âme, mais aussi de leur existence qui érige la quotidienneté en loi et devient ainsi l'angoissante image de leur claustration intérieure. Élisabeth connaît en outre souvent un mélange de sentiments pourtant opposés, que nous retrouvons chez l'auteur lui-même. Le 20 mars 1935, il note : « L'autre jour, dans un de ces moments d'angoisse dont je ne puis parler à personne, j'ai connu brusquement un moment de joie foudroyante, une joie à laquelle se mêlait de la terreur, oui, de la terreur, parce que je ne savais pas de quoi il s'agissait » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, p. 361). La fillette semble elle aussi passer par les mêmes sentiments : « Depuis un moment, elle éprouvait une vague tristesse et en même temps un bonheur dont elle ne devinait pas la cause. Elle espérait que dans la suite des années, elle n'oublierait pas cette minute étrange où la joie et la mélancolie semblaient se fondre » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 518). De même pouvons-nous lire lorsqu'elle est avec Serge : « Dans la main brune du garçon, si brune qu'elle paraissait noire, les cheveux qu'il frottait contre sa paume faisaient un bruit d'étoffe. Ce moment qui ne dura pas le quart d'une minute parut interminable à Élisabeth, elle espérait pourtant qu'il se prolongerait encore et, avec lui, cette angoisse qui la faisait haleter, car elle préférerait à tout une souffrance où se mêlait tant de joie. Il lui semblait que par ce simple mouvement de ses doigts rudes, Serge lui prenait la vie et elle se crut sur le point de tomber quand il lâcha la boucle noire » (*Ibid.*, p. 568). Elle ne découvre cette angoisse qu'à sa rencontre avec Serge qui lui dévoile l'appel du désir et lui fait donc perdre, en quelque sorte, son détachement aux choses matérielles.

³³⁹² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 143.

³³⁹³ Jacques Fontanille écrit à propos de la peur, crainte ou terreur : « on peut se demander si nous avons à faire à des passions d'objet (comme l'avarice ou l'addiction) ou à des passions intersubjectives (comme l'envie ou l'émulation). On ne peut répondre avec certitude pour la gamme toute entière : si on admet que l'inquiétude, l'anxiété et l'angoisse en font partie, alors il existe de toute évidence des sujets timorés dont l'objet est indéfinissable, voire sans objet ; d'un autre côté, le propre de la terreur est de faire de n'importe quel objet, de n'importe quelle situation, l'occasion, le prétexte ou la source de la peur. Entre l'objet indéfinissable et l'objet généralisé, le sujet timoré connaît tout un ensemble de situations intermédiaires : des peurs de pure incertitude comme l'inquiétude et l'anxiété ; des peurs occasionnelles, provoquées par un événement identifiable et singulier (les frayeurs) ; des peurs récurrentes et spécifiques, fixées sur une classe d'objets (les phobies) ; des peurs génériques, dont la source diffuse se confond bientôt avec une hostilité généralisée. Toute la gamme, en somme, de l'objet nul au genre tout entier, en passant par l'individu et l'espèce » (Jacques Fontanille, « Peur, crainte, terreur, etc. », in Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, cité, pp. 215-216). Dans le corpus, l'angoisse a certes une source, mais la dépasse, pour devenir sans objet, déferlant sur l'existence du personnage pour lui donner conscience de son horreur d'être au monde. Julien Green écrit en effet de l'angoisse le 13 janvier 1959 : « Je la connais fort bien, c'est la peur qui vient de nulle part et de partout, notre vieille compagne que Dieu seul met en échec » (Julien Green, *Journal, Vers l'invisible*, cité, p. 160). Ainsi, l'objet de l'angoisse est présent originellement, mais n'est pas reconnu comme tel par le personnage. Il le devient lorsque ce dernier perçoit l'immobilité qui pèse sur son existence et empêche tout changement. Il en découle une forte angoisse parce que lorsque la peur vient d'un objet précis, identifié comme tel, le personnage peut la résoudre ou du moins l'amoindrir. Ici, cela est bien impossible pour ce dernier qui ressent avec horreur et désespoir l'immuabilité de sa vie. Son existence n'est donc plus un projet en construction, mais une attente de sa mort effective qu'il a déjà l'impression de goûter par son inexistence.

Hugo, « d'exister sans vivre »³³⁹⁴. Leur vie peut se résumer à une série d'actes désespérés dans le but d'affirmer un être au monde que leur ennui tend à nier. Comme l'écrit Marcel Eck, « agir est en fait une façon de dissiper l'angoisse »³³⁹⁵. Que dire également de l'angoisse qui étreint Brochard en quête d'une petite « fée » ? S'il y a chez lui une culpabilité diffuse, il faut aussi voir l'angoisse de n'être que soi et d'étouffer dans un quotidien qui n'offre aucune possibilité d'en ressentir la présence. « Et la claustrophobie se traduit psychologiquement par un sentiment de culpabilité »³³⁹⁶, écrit René-Marill Albérès. En effet, par sa faiblesse, son vice, le personnage souffre d'un quotidien aussi médiocre qu'enlisant. Sortir la nuit lui apporte certes son lot d'angoisses³³⁹⁷, mais lui permet aussi de sortir de lui-même :

Soudain il aperçut un sergent de ville et un frisson parcourut sa nuque. Au coin d'une rue qui donnait dans l'avenue, la silhouette noire se dressait, immobile. Une seconde plus tôt, elle n'était pas là et tout à coup elle avait surgi. Le cœur battant, Brochard se demanda ce qu'il devait faire. Sa myopie l'empêchait de voir si l'homme le regardait ou non, mais dans le doute, il fit ce qu'il ne voulait pas faire : il avança vers lui avec une lenteur d'insecte. [...] Rebrousser chemin... Il n'osait. Cela semblait suspect. La peur le poussait par les épaules, et il s'efforça de marcher d'un pas plus normal³³⁹⁸.

Notons la culpabilité du personnage accrue par l'angoisse qui l'étreint à l'idée d'être démasqué par le sergent de ville. Pourtant, le voilà agissant contre sa volonté, se dirigeant vers ce dernier avec une « lenteur d'insecte » qui symbolise la perte de toute subjectivité mais aussi l'idée qu'il se meut inexorablement vers son destin, dans une fatalité écrasante puisque ses vices seront forcément dévoilés. Aussi, si c'est la peur qui le meut, il faut voir la déshumanisation du personnage qui n'est plus qu'un automate dans les mains de son destin. Peut-être aussi faut-il voir dans son comportement le besoin d'être puni, pour amoindrir le sentiment de sa culpabilité. Il y a par ailleurs dans sa culpabilité sans cesse vive, une angoisse de l'exclusion. Par son vice, le personnage se sent autant coupable qu'exclu et craint ainsi d'être rejeté par autrui parce qu'il ne renonce pas à ses désirs. Nous le constatons aisément dans son comportement avec Gertrude. Il est

³³⁹⁴ Victor Hugo, « Ceux qui vivent... », in *Les châtiments*, Paris, Gallimard, 1998, 413 pages, p. 143. Et il poursuit par un tableau probant de ces êtres apathiques : « Inutiles, épars, ils traînent ici-bas / Le sombre accablement d'être en ne pensant pas » (*Ibid.*).

³³⁹⁵ Marcel Eck, *L'Homme et l'angoisse* [« L'angoisse de Julien Green ou l'angoisse de l'ange et d'Uranus », pp. 233-247], cité, p. 27.

³³⁹⁶ René Marill Albérès, *Les Hommes traqués* [Chapitre 2 : « Julien Green et la dépossession », pp. 113-154], Paris, La Nouvelle édition, 1953, 255 pages, p. 121.

³³⁹⁷ La répétition d'actes par habitude entraîne d'ailleurs l'angoisse parce que le personnage sait la terreur qu'il va éprouver dans la ville et la frustration qu'il ramène de ses sorties.

³³⁹⁸ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 357.

indésirable lors de ses réceptions, mais n'en a pas conscience et se fait inviter par lassitude, mais aussi par besoin de l'hôtesse d'être admirée.

Gertrude se faisait attendre. Avait-elle changé d'avis ? Ou était-ce une ruse de sa part pour le laisser là pendant qu'elle téléphonait – horreur ! – à son frère ? La police allait-elle venir le cueillir au salon où il attendait comme un benêt ?

« Mais je n'ai rien fait ! » dit-il tout haut. [...]

Près d'une demi-heure s'était écoulée et Brochard suait d'angoisse au milieu du salon. Se glisser dehors lui parut dangereux à cause d'un guet-apens toujours possible. Il y avait cet homme qui ne bougeait pas, sur le trottoir d'en face³³⁹⁹.

L'angoisse de Brochard se déverse dans cette attente insupportable que Gertrude lui ramène l'argent demandé. Sa paranoïa affleure alors sous l'effet de son angoisse et d'un temps qui s'étire démesurément. La sensation de culpabilité du personnage, qui affirme pourtant haut et fort son innocence³⁴⁰⁰ sonne comme la peur de lui-même. De fait, il prononce cette phrase à son intention, pour se convaincre qu'il n'a en effet pas fait le mal et qu'il n'a rien à craindre. En réalité, il sent le poids de l'interdit qui pèse sur chacune de ses déambulations nocturnes et le porte avec lui où qu'il soit. Sa mauvaise conscience attribue donc des intentions de justice à qui au contraire est le moins apte à se placer du côté de la loi.

Aussi l'épisode où Emily craint que sa grand-mère ne soit morte et découvre au contraire une Mrs Elliot vigoureuse dans son sommeil provoque toute l'horreur pour cette existence dont elle ne connaît que l'aspect le plus médiocre : « Elle recula ; ce corps inerte, cette lumière indécise de l'aube, cette chambre, tout lui parut subitement d'une monstrueuse et tragique laideur ; ses genoux pliaient, elle crut qu'elle allait tomber, et prise d'une sorte de panique, elle se jeta vers la porte »³⁴⁰¹. Plus que le corps de sa grand-mère et cette situation particulière, c'est son existence entière qui la dégoûte en même

³³⁹⁹ *Ibid.*, pp. 373-374.

³⁴⁰⁰ Le héros de *Le Voyageur sur la terre* affirme lui aussi son innocence, mais ne parvient pas à s'en convaincre : « Je ne pouvais m'accuser d'aucune faute grave, mais cela précisément m'apparaissait comme une faute, comme une espèce de péché par omission » (Julien Green, *Le voyageur sur la terre* [1926], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 15-66, p. 42). Toutefois, la culpabilité du personnage n'a pas la même source. Dans cette nouvelle, « Daniel sait, par les Écritures, ce qu'est un péché, et ce savoir lui semble n'avoir rien de commun avec l'exercice de son désir », analyse Cristina Terrile (Cristina Terrile, *La crise de la volonté ou le romanesque en question. Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*, cité, p. 123). Il ne parvient pas à voir dans son comportement ce qui peut être soumis à une quelconque réprobation. Ce n'est qu'à l'apparition de Paul qu'il commence à chercher ce qu'il peut se reprocher parce que sa présence le gêne. Si d'abord il identifie son ignorance du péché comme une faute, il comprend ensuite que son propre désir est fautif : il a longtemps désiré ce qu'il avait, et une fois Paul parti, il « prend conscience de sa faute : s'être attaché à ce qui maintenant vient à lui manquer. Ainsi découvre-t-il la tentation, non pas sous la forme d'un nouveau penchant pervers auquel il se préparerait à succomber, mais sous la forme des habitudes qu'il a toujours reconnues comme siennes quand elles étaient en vérité sa prison et le séparaient de sa véritable destinée » (*Ibid.*, p. 124).

³⁴⁰¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 145-146.

temps qu'elle l'angoisse. Les adjectifs démonstratifs indiquent son rejet et donnent l'impression d'un trop plein d'existence : les êtres et la nature sont là, entourent la protagoniste et semblent lui signifier l'absence de vie dont elle est pourvue. Il y a « une espèce de fadeur, d'ennui, ce que j'allais appeler l'existence », comme l'écrit Jean-Paul Sartre. Son ennui l'a enfermé dans un monde clos, médiocre, banal, en un mot odieux, monde dont elle devine l'absence d'issue. Sortir ne lui offre pas le réconfort et l'horizon qu'elle réclame³⁴⁰². Au contraire, après cette prise de conscience violente, Emily n'est pas moins dégoûtée et angoissée face à son existence. Même le parricide accompli par Adrienne ne suffit pas à libérer l'adolescente ennuyée d'elle-même et de son angoisse. Au contraire, elle y succombe avec autant de facilité que le meurtre ne l'a fragilisée. Les expressions de son angoisse sont récurrentes et ne sont pas à confondre avec la peur que son geste a provoqué en elle. C'est bien en cessant d'agir que la jeune fille ressent son angoisse. Elle connaît une angoisse oppressante, qui dit son angoisse du vide :

Elle voulait s'en tenir à des scènes d'école. Elle ne voulait pas se revoir dans la rue Thiers, rentrant chez elle après la classe, fermant la grille derrière elle, suivant le couloir, montant l'escalier jusqu'à sa chambre, ici, dans cette maison.
Quelque chose l'oppressait horriblement. C'était comme si l'on eût mêlé un poison à l'air qu'elle respirait. Elle porta ses mains à sa poitrine. Elle avait besoin de toute sa force pour dominer la terreur qui montait en elle³⁴⁰³.

Le retour au passé pour vaincre sa terreur est évident : par le souvenir, la jeune fille veut d'une situation angoissante, revenir à une situation habituelle qui la réconfortera. Évitant de penser à la quotidienneté de son passé, similaire à son présent, parce qu'elle accentuerait son angoisse Adrienne tente de se limiter aux souvenirs scolaires, seuls porteurs d'un bonheur – relatif – passé. Et pourtant, à la simple pensée de l'écrasante quotidienneté de son existence entière, la jeune fille étouffe. Elle ressent l'angoisse du vide qui caractérise tous ses gestes, menace effrayante d'un futur identique, mais aussi prise de conscience de sa finitude, et donc, de sa mort. Elle a l'intuition que « la diligence

³⁴⁰² Sortir pour Julien Green lui permet de déverser son angoisse et son désespoir, puis de retrouver la paix. Il écrit le 20 janvier 1936 : « En proie à ma vieille ennemie, l'angoisse, j'ai erré dans des rues que je ne connaissais pas, sous une pluie battante. Les réverbères reflétés dans les profondeurs brillantes de l'asphalte, toutes les étoiles de mon désespoir. Puis la nuit a passé et je me suis réveillé en paix » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, p. 398). Ce qui est intéressant dans cette notation, c'est bien que l'angoisse se reflète sur un décor non pas hostile, mais en quelque sorte bienveillant à une telle manifestation parce que lui répondant. En effet, son intériorité trouve une toile sur le décor, mais aussi intériorité et extériorité s'entremêlent : les étoiles de son désespoir se mêlent aux vrais réverbères et trouvent une réponse dans un asphalte à la profondeur envoûtante. Son inquiétude devient alors quiétude.

³⁴⁰³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 395.

de l'abîme »³⁴⁰⁴ peut à tout moment arriver. Nous retrouvons donc l'idée du resserrement, exprimée par l'oppression physique. Adrienne ressent ici la sourde intuition que son geste ne changera rien. Peu après, son angoisse est exacerbée par la conscience qu'elle est prisonnière d'elle-même :

Et, tout à coup, elle fut pénétrée d'une épouvante sans nom. Ce n'était pas, comme tout à l'heure, l'horreur de quelque chose qui rôdait autour d'elle, le sentiment d'être guettée, c'était un ignoble effroi d'elle-même, de ses moindres gestes, de son ombre, et jusqu'à ses pensées où elle croyait deviner les symptômes de sa démence³⁴⁰⁵.

Sa terreur se mue en angoisse existentielle : son bourreau, c'est elle-même et rien ne peut la faire sortir de ce cercle infernal construit autour d'elle. Aucun apaisement n'est possible ni même une seule issue n'est envisageable qui puisse soulager et libérer la jeune fille. Il y a là « l'angoisse, la double angoisse de ne pouvoir échapper ni à son destin particulier, ni à la dure nécessité de la mort, et de se trouver seul dans un univers incompréhensible »³⁴⁰⁶.

Beaucoup de personnages connaissent ainsi cette angoisse de n'être que soi-même, mais aussi de connaître indéfiniment le même présent. Aussi Emily « ne faisait que penser à son avenir et se posait sans cesse la même question : « Que vais-je devenir ? » Était-ce un pressentiment ? Et elle se troublait et s'énervait à l'idée que peut-être un malheur, une grande catastrophe l'attendaient et qu'elle ne pouvait rien pour changer ni même connaître le cours de sa destinée »³⁴⁰⁷. Comme tous les personnages ennuyés, la jeune fille est angoissée devant l'inanité des choses autour d'elle, mais aussi devant la vacuité de son existence. Il y a chez elle comme chez les autres êtres ennuyés le besoin d'avoir un sentiment vif de son existence. C'est une angoisse aussi temporelle qu'existentielle qui la prend, et qui remet en question tout ce qu'elle a vécu sans même qu'elle ne parvienne à y cueillir assez de force pour agir. Félicie en est un exemple probant :

Avec l'obstination des êtres simples, elle roulait dans sa tête des questions insolubles. Pourquoi les autres avaient-ils tout alors qu'elle ne possédait rien ? Quel caprice du sort la faisait vivre dans une mansarde obscure et donnait à Madame cette maison vingt fois trop grande ? [...] Pourquoi ? De quelle faute la punissait-on pour qu'elle dût se fatiguer les reins à coudre du matin au soir ? Il lui venait quelquefois envie de pleurer, moins de tristesse que de rage et surtout de lassitude³⁴⁰⁸.

³⁴⁰⁴ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 106.

³⁴⁰⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 396.

³⁴⁰⁶ Julien Green, « Avant-Propos » de *Si j'étais vous...*, in *Œuvres complètes II*, cité, p. 1527.

³⁴⁰⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 142.

³⁴⁰⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, pp. 203-204.

L'inégalité qu'elle constate amène un tel questionnement chez la couturière. Contrairement aux autres personnages dont le quotidien amène ces questions, Félicie ne ressent l'angoisse de l'immuabilité et l'injustice de sa vie qu'en la comparant aux autres. Ainsi, « dans l'ennui, le décrochage d'avec le monde appelle un retour à soi qui est vécu dans un malaise angoissé, étale et sourd, et sans objet »³⁴⁰⁹, écrit Alain Jay. Félicie se voit condamnée à son ennui, mais aussi à sa condition sans espoirs, voilà la source de son angoisse. Elle recueille de cette réflexion un vertige existentiel, l'angoisse d'un quotidien immuable qui l'enlise peu à peu, sans aucune possibilité de transcendance. La sensation de sa solitude en est accrue, mais il faut noter qu'encore une fois toute velléité de révolte est exclue. Le personnage ne peut connaître que cette angoisse diffuse parce qu'il ne lui vient aucune envie de se rebeller, de changer le cours de sa vie, mais seulement de pleurer, signe de sa faiblesse. L'angoisse des personnages est alors, comme l'analyse Pierre Glaudes, « la terreur de celui qui se sait lié à un destin particulier »³⁴¹⁰, mais aussi et surtout de celui qui sait pertinemment qu'il est impuissant face à une existence qui se déroule toute seule.

Aussi, la superstition, « fille de la passivité intellectuelle » pour Kant, est un moyen pour l'« ennuyé » de soulager son angoisse. En effet, en se créant des moments plus ou moins propices pour agir, il tente d'amoindrir la crainte dans lequel le plonge chaque geste, puisque toute action paraît être vouée à l'échec. Mais aussi la superstition est une manière de ne pas penser à l'angoisse qu'il ressent à chaque action. Comme l'écrit Pascal, « les hommes, n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser »³⁴¹¹. Aussi, la superstition est elle-même une erreur : elle entraîne soit la passivité que le personnage ennuyé a déjà en lui, soit l'ennui. Pour Schopenhauer, elle est encore plus liée à l'ennui car elle en est la fille. Pour lui, l'ennui apparaît lorsque les préoccupations des hommes le laissent un instant tranquille : l'ennui est « toujours aux aguets pour occuper le moindre vide laissé par le souci »³⁴¹²,

³⁴⁰⁹ Alain Jay, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, cité, p. 27. De même Daniel Beaune et Thamy Ayouch écrivent-ils que « l'angoisse apparaît comme le moyen privilégié de révélation : elle est le lieu d'un retour du sujet sur lui-même, et permet la saisie de son être dans toute sa nudité. Ce qui est ébranlé par elle reste indéterminé : il s'agit de notre être-au-monde comme tel. Le sujet y devient étranger à lui-même et au monde » (Daniel Beaune, Thamy Ayouch, *Folies contemporaines*, cité, p. 135). Dans l'angoisse, le personnage prend conscience de toute l'horreur qu'il y a d'être au monde, dans une perspective anéantissante parce qu'elle interdit toute ouverture vers le futur en même temps qu'elle prive le sujet d'une inscription dans le monde.

³⁴¹⁰ Pierre Glaudes, « Green et ses personnages », in *Construction / Déconstruction du personnage dans la forme narrative du 20^e siècle*, Françoise Lioure (éd.), cité, p. 56.

³⁴¹¹ Blaise Pascal, *Pensées, opuscules et lettres*, cité, p. 226.

³⁴¹² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 407.

écrit-il. L'imagination vient alors combler ce vide en créant une nouvelle préoccupation imaginaire qui occupera le personnage ennuyé et le détournera de sa conscience d'un temps à meubler impérativement car insupportablement vide. Le plus important, pour l'homme superstitieux tel que le conçoit Schopenhauer est en effet de meubler un temps vide voué à l'ennui. « De là vient que l'esprit de l'homme, n'ayant pas encore assez des soucis, des chagrins et des occupations que lui fournit le monde réel [...] s'arrange pour que ce monde lui donne cent maux et absorbe toutes ses forces, au moindre répit que lui laisse la réalité ; car ce répit, il n'en saurait jouir »³⁴¹³, poursuit-il. Cela est évident avec Adrienne Mesurat. Après avoir croisé le regard du docteur, Adrienne se jette sur la route comme pour appeler encore une fois cette rencontre, et cette nouvelle habitude comble un emploi du temps peu occupé :

Depuis, par un pli qu'Adrienne avait pris tout de suite, la route au bord de laquelle elle avait vu Maurecourt était devenue sa promenade régulière, et elle ne manquait jamais de se charger les bras d'un bouquet de marguerites et de reines-des-prés, comme la première fois, comptant sans doute, par un obscur calcul de son âme excédée d'ennui, que les mêmes circonstances ramèneraient les mêmes effets³⁴¹⁴.

La jeune fille fait de sa superstition le but ultime de ses journées : il s'agit de reproduire la scène pour la provoquer et ainsi sentir à nouveau le bonheur qui l'a submergée à cet instant décisif. Si Adrienne agit, il n'empêche que son action est une passivité car elle ne peut mener nulle part et l'empêche d'agir par d'autres moyens bien plus efficaces. Elle se cache ainsi son angoisse existentielle. De plus, la jeune fille accroit par là même son malheur, alors même qu'elle croit l'amoindrir. En effet, elle s'écarte de son angoisse en se jetant corps et âme dans un amour qui n'est pas un réel amour mais – comme l'écrit Schopenhauer – une affirmation de son « vouloir vivre »³⁴¹⁵. En faisant du

³⁴¹³ *Ibid.*

³⁴¹⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 301-302.

³⁴¹⁵ Pour Schopenhauer, tout événement est en réalité un non-événement : ce n'est que l'affirmation du « vouloir-vivre » de l'être, un vouloir-vivre absurde et indéchiffrable qui se manifeste sous le mode seul de la répétition. Si l'amour est pour lui une simple ruse de la Nature pour perpétrer l'espèce humaine, il faut retenir de sa vision l'idée que l'existence se résume à un éternel vouloir, qui pousse l'homme de désirs en désirs sans intelligence. Il faut, selon lui, travailler à anéantir la souffrance, et non pas à rechercher indéfiniment le bonheur ou le plaisir, et c'est bien ce que font nos ennuyés greeniens, se garantissant ainsi d'innombrables échecs et donc le désespoir. Au contraire, il faudrait, toujours pour le philosophe, retirer sa vie du monde : en cessant d'être vécu, le monde devient moins ennuyeux parce que le sujet cesse d'y jouer un rôle. Seuls la contemplation esthétique et l'art ont le pouvoir de mettre un point final à l'activité de la Volonté : « Un seul et libre regard jeté sur la nature suffit [...] pour rafraîchir, égayer et reconforter d'un seul coup celui que tourmentent les passions, les besoins et les soucis ; l'orage des passions, la tyrannie du désir et de la crainte, en un mot toutes les misères du vouloir lui accordent une trêve immédiate et merveilleuse », analyse-t-il (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 254). C'est en se détournant de soi que l'homme trouve une solution à son ennui, et c'est bien là une tâche impossible pour les

bonheur le but ultime de sa vie, elle rend le malheur nécessaire pour justifier le bonheur. « Alors la vie devient abjecte, inapte à combler nos exigences magnifiques et irréalistes, et plus aucune œuvre ne saurait donner du bonheur à l'homme »³⁴¹⁶, analyse Arnaud Codjo Zohou. Par la superstition qu'elle développe comme assurance d'accéder son bonheur, elle court derrière une chimère qui la rend de plus en plus malheureuse. Ne se rend-elle pas compte que son amour est source de souffrance ? Pourtant, elle développe une véritable obsession pour le docteur, accrue par la superstition : elle craint en effet que de cesser tout espoir, elle ferme l'accès au bonheur. Aussi, de tels moments sont récurrents dans le roman : « Devant cette petite maison blanche et sa fenêtre allumée, elle se sentait heureuse. « Il est là, pensait-elle, je le sais. » Et d'une façon inexplicable, cette certitude était pour elle comme un gage qu'on lui aurait donné, une promesse que Maurecourt lui-même lui aurait faite »³⁴¹⁷. Parce que l'« ennuyé » greenien prend conscience du vide de sa vie, du manque de sens et de but de son existence, les superstitions sont la toile sur laquelle ils déversent leur imagination et leur crainte du futur. Elles sont une manière de se rassurer et de temporiser un bonheur qui se fait attendre. C'est bien sous l'impulsion de véritables questions existentielles : « Pourquoi n'était-elle pas heureuse ? Qu'avait-elle donc ? »³⁴¹⁸ qu'Adrienne court embrasser le pavillon du docteur, emplie d'un besoin de connaître elle aussi ce bonheur que tout le monde savoure. Aussi, la seule idée de rater le traditionnel « rendez-vous » la jette dans un désespoir angoissé : « Une crainte superstitieuse l'envahit. Pour la première fois elle manquait à cette espèce de rendez-vous. Cela lui porterait malheur »³⁴¹⁹. Par sa superstition Adrienne s'institue seule prêtresse du bonheur : la dernière phrase, pourtant au conditionnel, est sans appel alors qu'Adrienne peut – avec la même volonté dont elle fait preuve pour créer ses superstitions – très bien trouver une issue à cette situation. Elle-même se met des bâtons dans les roues sans penser

ennuyés greeniens. Ils sont sans cesse dans des exigences, même infimes : Adrienne veut le docteur, la chambre de Germaine, la vue de chez Léontine ; Emily désire ardemment la demeure puis les grâces du pasteur ; Gertrude et Gustave cherchent la jouissance à travers Louise ou encore Hedwige désire Gaston Dolange. C'est en courant sans cesse vers de nouveaux désirs que l'être s'assure une éternelle insatisfaction et une frustration indéniable puisque le but à atteindre semble sans cesse s'éloigner ou d'autres buts naissent. Pire, l'ennui vient de cette frustration et il s'agit désormais de trouver à tout prix un divertissement quelconque pour le chasser. Daniela Fabiani voit en outre dans cette recherche de la passion une découverte de leur néant : « le loro azioni tese al perseguimento della passione che li divora come un ideale assoluto diventano man mano una scoperta sempre più drammatica del nulla e del vuoto, interiore e esteriore, in cui si muovono. Di qui l'impasse di fronte a cui tutti si trovano : ogni gesto, evento o pensiero aumentano la consapevolezza dell'impossibilità di vedere il compimento del proprio desiderio e man mano l'abisso interiore diventa sempre più incolmabile » (Daniela Fabiani, *Erranza e scrittura. Julien Green e le forme narrative brevi*, cité, p. 48).

³⁴¹⁶ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, pp. 78-79.

³⁴¹⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 305.

³⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 309.

³⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 321.

qu'elle est la seule responsable de son malheur et de sa tristesse. Mais l'angoisse de n'être heureuse et de trouver un sens à sa vie est plus forte qu'une telle réflexion. Aussi, étouffant sous le poids de cet amour secret elle préfère garder le silence parce qu'elle « avait aussi remarqué que, lorsqu'elle se croyait sur le point de dire cette phrase, Germaine ou son père prenaient la parole, comme s'ils eussent deviné son dessein et qu'ils eussent voulu l'empêcher de faire sa confession »³⁴²⁰. Il y a là toute la mauvaise foi du personnage, incapable d'agir et donc sans cesse à la recherche de quelque circonstance qui excuse sa faiblesse et son impuissance. Le narrateur poursuit : « Cette coïncidence la frappait ; elle lui attribuait une origine mystérieuse et voyait là un signe qu'elle ne devait pas parler de son amour, mais le garder secret »³⁴²¹. Là encore le personnage plonge dans l'erreur : si son amour l'étouffe, le laisser grandir dans le secret ne fait qu'accroître son étouffement et l'impression de sa solitude. Comment par ailleurs ne pas connaître l'angoisse face à sa propre existence et la cristallisation qui en empêche l'acheminement vers un futur plus heureux si on se laisse engluier par une superstition qui finalement empêche l'acte d'être constructif ? Adrienne veut absolument se convaincre de l'amour de Maurecourt et de la réussite qui l'attend dans chacune de ses entreprises, mais elle adopte une conduite enfantine qui ne peut que la mener à l'échec. Tout est un signe selon elle, ce qui est le meilleur moyen pour accroître son désespoir. En effet, Schopenhauer invite à s'affranchir de la connaissance pour se débarrasser de sa misère. En cherchant sans cesse dans le monde extérieur un rapport avec soi, les personnages ennuyés ne font que « provoquer au fond de leur être cette plainte éternelle et désolante, pareille à l'accompagnement d'une basse : « Cela ne me sert à rien » »³⁴²², d'où leur ennui et l'éternel regard désespéré qu'ils portent sur le monde. Nous le constatons dans les nombreux signes qu'Adrienne remarque dans chaque acte insignifiant : forcément, l'invitation de sa voisine en est un, et l'empêche de se méfier de cette dernière : « Cette femme presque inconnue qui l'invitait tout à coup chez elle, dans cette maison où elle désirait depuis si longtemps pénétrer, n'était-ce pas un signe ? »³⁴²³. D'ailleurs la jeune fille emploie à propos de sa séquestration post parricide tout un réseau linguistique indiquant l'ensorcellement dont elle est victime :

³⁴²⁰ *Ibid.*, p. 329.

³⁴²¹ *Ibid.*

³⁴²² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 255.

³⁴²³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 362.

Seul, par une sorte de magie dont elle ignorait le principe, le perfide bavardage de Mme Legras lui donnait un semblant de paix intérieure. Si cette femme s'en allait, comment la jeune fille pourrait-elle vivre ? Et elle était partie. Il faudrait attendre trois jours entiers avant de la revoir, trois jours d'une solitude insupportable et d'un silence où l'épouvante aurait beau jeu, contre lequel il faudrait lutter sans cesse jusqu'à ce que la voix monotone et rapide de Mme Legras vînt en rompre le sinistre enchantement³⁴²⁴.

« Magie », « enchantement » ou encore « espèce de cercle enchanté »³⁴²⁵ à propos de la séquestration que lui font subir son père et sa sœur : le vocabulaire est le miroir du refus d'Adrienne d'ouvrir les yeux sur son incapacité à se détacher d'autrui, incapacité accentuée par la pesante solitude dans laquelle la plonge son ennui. Elle attribue à une volonté supérieure tous ses échecs, sa dépendance, ou son amour sans prendre conscience de sa part de responsabilité dans son impuissance. L'être ennuyé a besoin de se sentir dirigé, nous l'avons dit, parce qu'il lui manque la volonté et la force nécessaire pour mener à bien ses projets. Imputer au destin la responsabilité de sa vie entière est la preuve de la mauvaise foi du sujet, qui ne peut ainsi évoluer et sortir de son carcan. De là son angoisse : tout lui semble immuable et caractérisé par la vacuité à cause d'une telle attitude. Son voyage à Montfort en est une autre illustration. Remarquant l'atmosphère étrange qui se dégage des maisons du village, le narrateur note : « Sous le ciel pluvieux, à cette heure silencieuse où tout paraissait frappé d'une immobilité qui ne devait jamais cesser, la jeune fille eut confusément l'impression que ce vieux village l'attendait et qu'il l'avait attiré à lui par de secrets et puissants sortilèges »³⁴²⁶. Ces « sortilèges » sont l'image de son impuissance. Elle se précipite dans un village qui ressemble à La Tour l'Évêque et son second choix se portera sur un village tout autant similaire à ce dernier. C'est bien la preuve de sa difficile connaissance d'elle-même. Si sa solitude pourrait lui éviter de faire les mêmes erreurs parce qu'elle lui permet un colloque avec elle-même constructif, force est de constater qu'Adrienne ne peut évoluer puisque refusant d'avoir une vue d'ensemble de sa vie. Aussi, l'appel à une force supérieure à sa volonté n'est que la preuve de sa mauvaise foi ou tout au moins de son aveuglement par l'ennui. Peut-être y-a-t-il là une angoisse de la liberté : en se sachant désormais sans entraves, Adrienne ne choisit pas une voie nouvelle, inconnue, mais une voie dans laquelle elle reconnaîtra son existence. Arnaud Codjo Zohou confirme : « Certes, le nouveau inspire la peur, ou plutôt l'effroi, mais t'extraira-t-il de ton angoisse à quitter cet état commode et relativement paisible dans lequel tu t'es installé, ce bonheur où tu te morfonds d'ennui, pour t'offrir la

³⁴²⁴ *Ibid.*, p. 416.

³⁴²⁵ *Ibid.*, p. 307.

³⁴²⁶ *Ibid.*, p. 427.

frayeur, où se loge aussi la mort, frayeur de ce que tu ne connais pas, de l'indéfini, du mystère »³⁴²⁷. Si le voyage lui ouvre les yeux sur son existence immuable, il n'empêche qu'Adrienne ne change rien à sa manière d'agir. Après avoir écrit à Maurecourt, en effet, elle lutte contre son habituelle aboulie et fait appel à la superstition, mais en vain :

Elle craignait que son énergie ne s'épuisât, elle savait qu'elle ne pouvait pas exiger d'elle-même un autre effort et que si elle ne profitait pas de celui qu'elle avait dû fournir pour écrire sa lettre, elle perdait la partie pour de bon. [...] Mais ce moment précis où elle aurait dû agir, elle l'avait laissé passer et, aujourd'hui, il se trouvait qu'en vertu d'un hasard mystérieux ce moment revenait, elle le sentait, elle en était sûre. C'était sa dernière chance : tout son bonheur, toute sa vie peut-être dépendaient de la manière dont elle allait vivre pendant les trois ou quatre heures suivantes. Cette idée superstitieuse la frappa comme la révélation soudaine d'un mystère. [...] Tout ce qu'elle avait pensé s'effaça de sa mémoire. Elle comprit qu'elle était impuissante, que les raisonnements ne feraient que l'aigrir et qu'il n'y avait rien à changer au fait qu'elle était amoureuse. À force de tendre l'oreille, elle finit par s'imaginer qu'elle entendait des pas dans l'allée du jardin ; ils se dirigeaient vers la porte. Son cœur battit affreusement. [...] Sa force lui échappait, elle serra les doigts comme pour la retenir en elle. Soudain elle quitta le trottoir et traversa la rue.

« C'est inutile, dit-elle rapidement, à mi-voix, je ne pourrai pas lui parler, je ne pourrai pas. »

Et, comme elle froissait sa lettre dans son corsage, des larmes roulèrent sur ses joues³⁴²⁸.

Consciente de l'effet de l'ennui sur sa volonté, la jeune fille se précipite donc dans la rue pour poster sa lettre au docteur Maurecourt. En appelant au « moment parfait » pour agir, elle contre l'aboulie provoquée par l'ennui et se persuade que son geste est à accomplir avant que ne la reprennent son habituelle apathie et sa perte d'engagement dans l'événement. Le mystère qu'elle évoque est la révélation que son existence tout comme le succès dans ses entreprises ne tiennent qu'à sa volonté d'agir. Pourtant, la narration bascule dès l'évocation de Maurecourt. Lui en voulant de son malheur et lui attribuant la responsabilité de son amour et la tristesse qui l'accompagne, Adrienne perd alors tout espoir. Là encore, elle réagit comme tout « ennuyé » incapable de comprendre qu'elle a sa vie en mains. Son amour lui semble aussi fatal qu'anéantissant, et l'angoisse l'étreint à l'idée que le désespoir et le vide de son existence font partie intégrante de son être. Aussi l'idée seule de la possibilité d'avouer son amour lui fait-elle perdre toute volonté d'agir parce qu'elle comprend qu'un futur différent ne peut être envisageable. C'est bien l'origine de l'angoisse du personnage ennuyé : angoisse du néant, son ennui ne lui offre aucune fuite hors du désespoir qu'il promène avec lui. À la fin du roman, Adrienne

³⁴²⁷ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 119.

³⁴²⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 471-472.

reprend espoir à l'idée de la visite de Marie Maurecourt, oubliant sa dernière conversation avec elle.

Pourquoi souffrir toutes ces angoisses ? Elles ne rendent pas meilleur, n'apportent pas de solution aux difficultés présentes, elles sont stériles et ne font que durcir le cœur. Ainsi pensait Adrienne étendue sur son lit.

Elle avait tiré les rideaux de sa fenêtre et s'efforçait non de dormir, mais de rester tranquille. Sa pensée se reportait invariablement vers l'avenir dans un effort désespéré pour ne pas réfléchir aux événements du matin. « Peut-être tout finira-t-il par s'arranger », se disait-elle avec une obstination où il entrait autant de lâcheté que de courage. Et cela lui paraissait d'autant plus probable qu'il y avait peu de raison d'y croire sérieusement. [...]

La jeune fille attendait tout de cette visite, une délivrance subite de tous ses maux, un miracle. [...] Et dans l'horrible tourment de son inquiétude elle trouvait des secondes de joie folle, de joie délirante, à la pensée que cette femme pourrait lui rendre le bonheur³⁴²⁹.

Adrienne tente d'amoindrir son angoisse du futur. Aussi place-t-elle tous ses espoirs dans la visite de Marie Maurecourt, qui fait renaître la perspective d'une chance avec Maurecourt. Comme l'écrit Annette Tamuly, « dans ce désert d'absence où autrui semble parfois à peine figurer, chaque rencontre, si banale soit-elle, prend l'ampleur d'un événement »³⁴³⁰. En effet, sa solitude, son désespoir et la sensation cuisante de son impuissance contribuent à accentuer l'illusion qu'autrui peut changer la donne. Encore une fois son comportement prouve l'étendue de son incapacité sociale. Adrienne ne peut espérer sortir de son ennui car elle ne parvient pas à se prendre en main. Elle espère de fait que les choses viendront d'elles-mêmes, dans un « fol et superstitieux espoir »³⁴³¹ qu'elles résoudront tous ses problèmes. D'ailleurs, en voyant arriver sa voisine, « elle eut l'intuition soudaine qu'il n'y avait rien à espérer de cette visite »³⁴³², signe qu'elle est seule responsable de son avenir. L'adolescente ennuyée doit changer son regard sur les choses, et non pas le contraire, pour espérer venir à bout de son ennui. Par ces continuelles autosuggestions, les personnages s'enlisent donc dans la dimension annihilante de l'ennui. Ils se complaisent dans l'idée qu'il n'y a qu'un instant propice pour agir³⁴³³, et que le reste du temps leurs actes sont voués à l'échec, parce que leur liberté les angoisse, en même temps que – contradictoirement – ils ont une peur panique que leur présent ne dure indéfiniment. Pourtant, cette peur ne change pas leur manière de concevoir leur existence.

³⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 508-509.

³⁴³⁰ Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, cité, p. 265.

³⁴³¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 301.

³⁴³² *Ibid.*, p. 511.

³⁴³³ Julien Green aussi foment de telles pensées : « Il est une seconde où notre destinée tout entière se décide, mais cette seconde est le fruit d'une longue série d'actions dont nous ne voyons pas qu'elles sont liées entre elles par un secret enchantement » (Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, p. 570). Toutefois, l'auteur se rend compte du sens de chaque action, tandis que ses personnages sont aveugles à toute signification. En ce sens, ils ne peuvent évoluer.

« Expression dramatique du mal d'exister »³⁴³⁴, l'ennui accroît l'angoisse des personnages face à leur existence. « Les personnages ont peur du destin implacable qui les écrase, ils ont peur de vivre, ils ont peur de tout et d'eux-mêmes, ils ont, comme on dit, peur de leur ombre »³⁴³⁵, confirme Reine-Marie Desnues. Ce temps mort où le sujet se retrouve face à l'horreur de n'être que soi-même mais aussi face à l'impuissance à être le plonge dans une angoisse qui ne fait qu'accentuer son aboulie et son apathie. Rien, pas même sa superstition, ne peut le détourner de cette angoisse écrasante dans laquelle se reflète l'absurdité de son existence qui le condamne à vivre indéfiniment le même présent. Car c'est bien là le propre de l'ennui : priver l'être de son devenir.

b) Le temps de l'ennui, cause de l'anéantissement du personnage :

Que l'ennui découle du temps – ou vice versa – cela est indéniable. Pierre Sansot écrit une phrase représentative de l'omniprésence de l'ennui : « L'ennui n'est pas dans les lieux, il est dans le temps, donc partout »³⁴³⁶. C'est particulièrement vrai, mais il faut néanmoins rajouter que le temps de l'ennui est multiple³⁴³⁷. En effet, d'un côté, le sujet a la conscience écrasante que le temps s'écoule, mais qu'il ne peut rien pour s'y ancrer.

³⁴³⁴ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 15.

³⁴³⁵ Reine-Marie Desnues, *Des auteurs et des hommes* [« Julien Green », pp. 439-487], cité, p. 452.

³⁴³⁶ Pierre Sansot, « D'une géographie à une posologie de l'ennui », in *L'ennui, féconde mélancolie*, Didier Nordon (éd.), cité, p. 28. Sénèque a, avant lui, défini l'ennui dans les mêmes termes : « Aussi persuadons-nous bien que le mal dont nous souffrons ne vient pas des lieux, mais de nous, qui n'avons la force de rien supporter : travail, plaisir, nous-mêmes, toute chose au monde nous est à charge. Il y a des gens que cela mène au suicide : comme leurs perpétuelles variations les font tourner indéfiniment dans le même cercle et qu'ils se sont rendu toute nouveauté impossible, ils prennent en dégoût la vie et l'univers et sentent monter en eux le cri des cœurs que pourrit la jouissance : « Et quoi ! toujours la même chose ? » » (Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, cité, p. 79). Selon Sénèque, pour sortir de l'ennui, il suffit de savoir alterner les moments d'inaction et d'effort, d'isolement et vie sociale, en un mot de ne pas se restreindre à un seul but et de varier le plus possible son existence pour amoindrir le plus possible le malaise de l'âme qui ne trouve pas de satisfaction où qu'elle soit. Le sujet est donc libre de ses plaisirs et du repos, mais doit respecter les rythmes de la nature.

³⁴³⁷ Heidegger voyait par exemple trois formes d'ennui. Le premier, est l'ennui extérieur, c'est le fait d'être ennuyé par quelque chose. Le deuxième est lié au temps, à ce temps arrêté qui vide l'être de son devenir. Enfin, le troisième ennui, « l'ennui profond » est dû à la conscience de ce double temps, l'un fugace et l'autre lent, mais ces deux temps sont simultanés. En effet, après le temps de l'ennui, le sujet se rend néanmoins compte qu'il n'a pas vu passer le temps où il s'ennuyait. Ce qui ennue dans cet état, c'est « l'être temporel dans une modalité précise de sa temporisation », « d'une part, les instants ne se succèdent plus, le temps devient long, d'autre part, dans le même ennui, l'individu esseulé prend conscience de la brièveté de sa vie », explique Harmut Böhme (Harmut Böhme, *Dürer – Melencolia I. Dans le dédale des interprétations*, Éditions Adam Biro, coll. « Un sur un », 1990, cité in Patrick Lemoine, *S'ennuyer, quel bonheur !*, cité, p. 155). C'est aussi la pensée de Vladimir Jankélévitch. Il écrit : « Les heures arrêtées nous ennuiant, mais les heures fugaces et les moments irréversibles nous inspirent des regrets cuisants. Le temps nous paraît long, et la vie nous semble courte. Comment des années si courtes se fabriquent-elles avec des journées si longues ? Brève et longue, telle est la vie : comprenez qui pourra ! » (Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 171).

D'un autre côté – pourtant paradoxal – l'ennui découle de la sensation du personnage ennuyé que le temps ne passe plus. Il semble s'être arrêté et s'étire avec toute la langueur et l'odieuse illusion d'éternité qu'il provoque chez un sujet qu'il englué dans sa médiocre quotidienneté. D'ailleurs, le mot allemand d'ennui est particulièrement représentatif de ce phénomène : *Langeweile*, terme apparu durant le dix-huitième siècle, met en avant cette « longue durée » propre à l'ennui. Pour Bossuet, la vie est composée de quelque chose « qui trompe le temps et en fasse couler plus doucement les moments ; de là vient le mal que nous appelons ennui, qui seul suffirait pour nous rendre la vie insupportable »³⁴³⁸. C'est ce temps là, qui fait de l'existence de tout personnage ennuyé un réel fardeau, et entraîne chez lui soit l'apathie que le besoin désespéré de tuer, coûte que coûte, le temps. Ce dernier devient tout d'un coup « trop » perçu par le sujet, provoquant son dégoût pour l'existence entière. Maurice Blanchot résume ces deux mouvements paradoxaux : l'ennui semble « la brusque, l'insensible appréhension du quotidien où l'on glisse, dans le nivellement d'une durée étale, s'y sentant à jamais enlisé, alors qu'en même temps on sent aussi qu'on l'a déjà perdu, désormais incapable de décider si on manque de quotidien ou si on l'a en trop »³⁴³⁹. Le temps se morcèle par ailleurs au gré des émotions du sujet : « Hachurée, tremblante, discontinue, la durée que donne la vie inquiète sans cesse »³⁴⁴⁰, écrit Patrick Baudry et le sujet n'a plus « le courage d'endurer la durée »³⁴⁴¹. Pire, ce temps fait ressentir la présence du vide, qui est « une sorte d'atonie, d'état qui s'étale, sans relief. L'ennui c'est la résignation au vide, à la monotonie, c'est l'impuissance à ouvrir une faille, une brèche dans cet état monocorde »³⁴⁴², analyse Gérard Peylet. C'est bien le sentiment, en effet, que rien ne pourra jamais briser cet insupportable permanence des choses, qui prend des dimensions démesurées. Toute idée de futur semble proscrite : l'être ennuyé est condamné à vivre éternellement un présent qui l'enlise parce qu'il est dénué de toute possibilité de nouveauté³⁴⁴³. Aussi le héros de *La Nausée* est-il saisi à la gorge par

³⁴³⁸ Jacques Bossuet, « Sur l'honneur », in *Sermons*, cité in René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, p. 52.

³⁴³⁹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 361.

³⁴⁴⁰ Patrick Baudry, « Préface », in Gérard Peylet (éd.), *L'ennui*, cité, p. 9.

³⁴⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 69.

³⁴⁴² Gérard Peylet, « Introduction », in *Ibid.*, p. 11.

³⁴⁴³ « Je vis toujours au présent. L'avenir, je ne le connais pas. Le passé, je ne l'ai plus. L'un me pèse comme la possibilité de tout, l'autre comme la réalité de rien. [...] Rien, non plus, dans mon passé, que je puisse me remémorer avec l'inutile désir de le revivre. Je n'ai jamais été que la trace et le simulacre de moi-même. Mon passé, c'est tout ce que je n'ai pas réussi à être », regrette Bernardo Soares (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, pp. 93-94). L'être ennuyé est alors en droit de se demander si « dans un univers glacé [...], un univers dans lequel aucun changement ne se produit, [il y aurait] encore du temps. Autrement dit, peut-il y avoir du temps sans processus ? » (Isée Bernateau, « Le temps suspendu », in *Les récits du temps*, Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo, François Hartog (dir.), Paris, PUF, 2010, 132

cette présence irrémédiable du présent : « Je jetai un regard anxieux autour de moi : du présent, rien d'autre que du présent [...]. La vraie nature du présent se dévoilait : il était ce qui existe, et tout ce qui n'était pas présent n'existait pas. Le passé n'existait pas. Pas du tout. Ni dans les choses ni même dans ma pensée »³⁴⁴⁴. Seules les habitudes, les gestes quotidiens semblent exister et se répéter inlassablement, ôtant au sujet toute illusion et toute capacité à s'émerveiller. Le temps est un cercle qui tourne sur lui-même, un supplice qui annihile toute idée de changement : « Ainsi le sujet du vouloir ressemble à Ixion attaché sur une roue qui ne cesse de tourner, aux Danaïdes qui puisent toujours pour emplir leur tonneau, à Tantale éternellement altéré »³⁴⁴⁵. Frustration, désillusion, tristesse, désespoir et non-être sont donc le lot du personnage ennuyé qui ne parvient plus à se supporter lui-même. Plus rien n'a alors de sens et d'intérêt à ses yeux, il retire son désir des choses et se laisse engluier par le temps, un « temps infini de captivité à l'intérieur de soi-même »³⁴⁴⁶, analyse Guy Sagnes. « Et le Temps m'engloutit minute par minute »³⁴⁴⁷, constate – impuissant – le sujet de « Le Goût du néant » de Baudelaire. Rongé par son ennui, l'« ennuyé » n'éprouve plus que du dégoût pour soi et son décor et de la lassitude, d'où son inertie. Sénèque avait déjà su parfaitement retracer les symptômes de l'ennui et les effets de ce temps mouvant sur le sujet ennuyé : « Ce mal revêt d'innombrables formes – le regret des choses laissées, un état languissant où l'on ne fait que bâiller, une perpétuelle agitation qui interdit le repos ou au contraire une attitude rigide qui refuse tout

pages, pp. 69-82, p. 73). Il est vrai qu'avec la répétition monotone d'un quotidien banal et l'indifférence affective au sein de leur famille, les personnages sont voués à un éternel présent. Le temps s'est effectivement arrêté, les engluant dans une morne quotidienneté.

³⁴⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, pp. 139-140.

³⁴⁴⁵ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 253.

³⁴⁴⁶ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 152.

³⁴⁴⁷ Charles Baudelaire, « Le goût du néant », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 76. Que dire également du temps baudelairien, qui exprime avec force le douloureux déroulement du temps, dans une cruauté personnifiée (voir « L'Horloge ») qui donne à voir la finitude de l'être et son impuissance à retenir un temps qui le dévore littéralement. Le temps perçu n'est toutefois pas à considérer dans sa limite, mais dans une accablante immortalité. L'infini est autant spatial (nous le constatons dans l'étendue de neige de « Le Goût du néant ») que temporel. À côté de ce temps violent et sans pitié, se trouve le temps immobile de l'ennui, qui retient la vie du sujet dans une torture lente et atroce donnée à voir par l'image de l'écheveau (« De profundis clamavi », in *Ibid.*, p. 86 : « Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide, / Tant l'écheveau du temps lentement se dévide ! ») ou par l'étouffement du narrateur dans les quatre « Spleen » (*Ibid.*, pp. 72-75). Il y a par ailleurs chez lui les deux mouvements du temps. Un temps qui ne passe pas, mais aussi un temps qui est caractérisé par la vitesse et l'incapacité du sujet à l'arrêter, à l'instar de ce temps annihilé par la félicité avant d'à nouveau imposer son déroulement insupportable dans « Chambre Double » extrait des *Petits Poèmes en prose* (« Non ! Il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices ! »). Bien sûr, ces deux temps dépendent du sujet : c'est bien selon sa propre subjectivité que le temps revêt une impression de vitesse ou de lenteur, mais en tout cas, le sujet ne parvient jamais réellement à « rentrer » dans le temps, à être en adéquation avec ce dernier, signe de l'impossibilité de l'être de lutter contre le sentiment de sa finitude. Aucune possibilité, donc, de respecter l'exhortation à profiter du temps. Pour une analyse plus détaillée de la mélancolie et de l'ennui chez Baudelaire, lire le chapitre « Rêve et immortalité mélancolique » de Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, 662 pages, pp. 421-536.

changement –, mais aboutit au même résultat : *sibi displicere*, « le mécontentement de soi »³⁴⁴⁸, explique Géraldine Puccini. L'instabilité de ce temps et la frustration qu'il engendre ne peuvent provoquer que le dégoût de soi et donc un ralentissement de la vie par la vague torpeur dans laquelle laisse ce temps qui ne passe pas. Il faut aussi ajouter à l'effet anéantissant du temps la crainte du sujet en son futur : englué dans le présent, le futur lui semble incertain, voire impossible, d'où son incapacité à se projeter et à toucher le bonheur tant désiré. L'être n'est plus un sujet en devenir, mais un sujet devenu, qui ne peut plus évoluer et est contraint de survivre dans une enveloppe corporelle apauvrie, dont il n'est plus capable d'assurer la temporalité. Aliéné par ses craintes, le sujet se prive par là même du bonheur au présent, d'autant plus s'il prend conscience du caractère précaire et fugitif de son existence. Comme l'écrit Alain Jay, « avec l'ennui, la vie rétrécit à mesure que le temps s'allonge »³⁴⁴⁹. De même, c'est en cherchant la tranquillité que le sujet s'attire l'ennui. Pascal écrivait par exemple dans *Les Pensées* une remarque tout à fait justifiée : « Ainsi s'écoule toute la vie ; on cherche le repos en combattant quelques obstacles et, si on les a surmontés, le repos devient insupportable, par l'ennui qu'il engendre ; il fait en sortir et mendier le tumulte »³⁴⁵⁰. À l'image du bûcheron de La Fontaine, l'être ennuyé, lui, appelle désespérément la fin de ses souffrances, mais en se retirant, il ne fait qu'accroître son ennui et se jette avec plus de désespoir dans une action vaine puisque destinée à le sortir de son inertie.

Ce temps de l'ennui ne va donc pas sans l'attente, l'insupportable et implacable attente d'un quelque chose indéfini qui ronge le sujet en mal de bonheur et d'avenir. « Quand on vit, il n'arrive rien »³⁴⁵¹, constate Roquentin, enlisé dans le monotone et répétitif cours de la vie, privé de toutes ses forces. Il note : « Trois heures. Trois heures, c'est toujours trop tard ou trop tôt pour tout ce qu'on veut faire »³⁴⁵². Parce qu'il est une attente de rien, sans promesse, l'ennui accentue le vide ancré dans le sujet, et « annihile toute possibilité de créativité future »³⁴⁵³, écrit Alain Jay. Il n'y a ni pouvoir, ni vouloir dans cet ennui, tant et si bien que le sujet finit par se satisfaire de son inertie. Mais le sujet

³⁴⁴⁸ Géraldine Puccini, « De l'ennui (*taedium vitae*) au dégoût de soi (*fastidium sui*) dans le *De tranquillitate animi* de Sénèque », in *Ibid.*, p. 25. De même, Bernardo Soares déplore : « Je suis dans un jour où me pèse, tout autant que si j'entrais dans une prison, la monotonie de toute chose. Cette monotonie n'est cependant, à tout prendre, que la monotonie de moi-même. [...] Je voudrais m'enfuir. [...] Je ne veux plus voir ces visages, ces habitudes et ces jours. Je veux me reposer, vide, de cette manie organique chez moi de feindre » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 49).

³⁴⁴⁹ Alain Jay, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, cité, p. 33.

³⁴⁵⁰ Pascal, *Pensées*, cité, p. 229.

³⁴⁵¹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, cité, p. 64.

³⁴⁵² *Ibid.*, p. 30.

³⁴⁵³ Alain Jay, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, cité, p. 97.

n'est alors pas toujours inerte : il est parfois comme éperonné par une agitation soudaine qui dit l'inquiétude dans laquelle le plonge la sensation d'être privé de futur. Julien Green disait par exemple d'Adrienne qu'après ce rapide coup d'œil du docteur, elle était passée d'une non-existence à une frénésie intérieure. Les personnages passent de ces deux mouvements opposés, dans une alternance entre soudaine euphorie et violent abattement. De là cette existence de deux temps :

... des jours s'écoulaient dans leur monotonie pareils et identiques à eux-mêmes, laissant dans la mémoire le souvenir vague et flou d'une tranche de vie ramassée et tassée en un contenu très pauvre ; par contre, quelques jours d'une activité intense et variée laissent une impression de durée, de plénitude, de richesse disproportionnée avec le temps social, objectif qui leur a servi de cadre³⁴⁵⁴.

Dans ces deux temps subsiste l'ennui. Ce n'est pas parce que le sujet agit qu'il n'est pas la proie de son ennui, ni même que le temps passe plus vite. C'est sa perception de l'acte qui lui donne l'impression ou non de lenteur. C'est en cela que le temps est virtuel : s'il est effectif, il peut ne pas être réalité même. Dans sa solitude il a tout loisir de porter un regard – souvent indésirable et évité car il se retrouve face à un reflet de lui-même qui ne fait que l'anéantir – sur son existence. Dans son temps libre, plein d'attentes et de désirs frustrés, le sujet expérimente un temps qui l'oblige à l'employer pour s'occuper l'esprit. Mais c'est justement ce temps libre qui lui est odieux parce qu'il le force à disposer d'une liberté dont il ne sait que faire et qui le place face à son impuissance. Il est en effet en décalage avec autrui, qu'il voit s'agiter dans un plein emploi de son temps, alors que son temps libre est synonyme d'ennui, de souffrance et de solitude. « Ce temps libre se voulant sans contraintes s'avère contraignant pour l'ennuyé. Il le renvoie à sa personne propre à travers la tentation de la liberté – mêlant l'homme et sa liberté, les *attachant* l'un à l'autre »³⁴⁵⁵, analyse Arnaud Codjo-Zohou. Ce temps de l'attente, à combler absolument³⁴⁵⁶, qui pourrait être annonciateur de plaisirs,

³⁴⁵⁴ René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, p. 59.

³⁴⁵⁵ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 31.

³⁴⁵⁶ Kant met néanmoins le sujet en garde. Il ne s'agit pas de combler le temps vide par le plaisir, les divertissements, mais par le travail, parce qu'il est le seul remède à l'ennui. La nécessité de travailler est bien de nature existentielle pour lui, et pas pragmatique. Le travail donne du contenu à la vie, d'autant plus que « l'homme perçoit sa vie à travers ses actions et non à travers le plaisir » (Emmanuel Kant, *Leçon d'éthique*, cité in Lars Fr. H. Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, cité, p. 75). Kant poursuit : « Jouir de la vie ne remplit pas le temps, mais le laisse vide ; or, devant ce temps vide, l'âme humaine éprouve de l'horreur, de l'irritation, du dégoût. Certes, le présent peut nous sembler paraître rempli aussi longtemps qu'il est présent, mais, dans le souvenir, il est vide ; car quand on n'a rien fait de sa vie, si ce n'est gaspiller son temps, et qu'on jette un regard sur sa vie passée, on ne comprend pas comment elle a pu si vite arriver à son terme » (*Ibid.*). Nous retrouvons la pensée d'Heidegger et de Jankélévitch sur cette étrange caractéristique du temps

d'occupations enrichissantes, de réponses, d'un retour à soi constructif, est finalement l'annonce d'un vide inquiétant. Désormais, ce n'est plus le décor, sa vie, mais lui-même qui apparaît vide et qui en prend conscience avec la liberté du temps de l'attente. Dans cette confrontation, rien de positif ne ressort. Au contraire, plus le temps vide s'étale, plus le sujet ennuyé l'a en haine et cherche à le fuir. « L'univers [est] transformé en après-midi de dimanche »³⁴⁵⁷, moment où le « mal d'être » se manifeste avec le plus de violence, comme l'écrit Cioran dans son *Précis de décomposition* pour définir l'ennui. Car, selon Kant, plus le sujet ennuyé a conscience du temps, plus il en ressent la vacuité. Peut-être faut-il voir également l'origine de sa sensation de culpabilité sans objet. Il se sent indigne de la liberté dont il dispose avec ce temps libre, et projette sur lui-même la haine de ce temps qui est un éternel et odieux présent sans fin³⁴⁵⁸. L'ennui met le sujet face à une temporalité sans temps : il se retrouve dépourvu de tout ancrage dans une histoire linéaire, « suspendu », hors du temps parce qu'incapable de s'y inscrire, mais pourtant prisonnier de lui-même. L'ennui détruit lentement tous les repères du sujet : le passé n'est plus qu'un ensemble vague qui ne sert plus de point de départ pour une compréhension du sujet de lui-même. De là, sa difficulté à construire l'édifice de son futur. Comme l'écrivent Daniel Beaune et Thamy Ayouch, « le temps distendu ne comporte plus qu'un maintenant éternitaire, le moment présent semble enlisé, inamovible, il ne se rattache à rien que le précède, et n'ouvre sur aucune suite »³⁴⁵⁹. La conscience est incapable de relier le présent au passé par le souvenir, ni même le présent au futur par l'espoir. L'« ennuyé » préfère de loin l'habitude, la quotidienneté au surgissement de l'évènement qui chamboule le rythme

aussi lent qu'il est fugace une fois passé. Retenons en tout cas que les ennuyés greeniens ont tout pour être ennuyés : sans travail, ils comblent leur temps vide soit par de futiles distractions, soit par une inaction totale qui témoigne de leur incapacité à jouir de leur liberté. « Car *que faire* ? C'est là le grand mot », écrira Vigny en 1833 (Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, cité, p. 73).

³⁴⁵⁷ Emil Michel Cioran, *Précis de décomposition*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », 1818 pages, p. 599. De même, le dimanche est pour Schopenhauer le jour par excellence de l'ennui : libre, l'homme se livre à toutes sortes de divertissements parce qu'il ressent avec une acuité plus accrue son ennui. En réalité, tout temps libre est à considérer comme un révélateur de la misère de l'homme, d'où les tentatives désespérées des personnages greeniens de combler leur temps vide.

³⁴⁵⁸ Chez Baudelaire, le temps porte avec lui remords et culpabilité, parce que « l'absence de temps est d'abord perçue comme une absence coupable de courage » (Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 157). Guy Sagnes voit d'ailleurs dans « l'obscur Ennemi » du poème « L'Ennemi » le remords ou du moins la conscience du temps passé et donc irrémédiablement perdu. La souffrance découle de cette prise de conscience qui fait de la procrastination un péché.

³⁴⁵⁹ Daniel Beaune, Thamy Ayouch, *Folies contemporaines*, cité, pp. 25-26. C'est en substance ce que nous apprend Schopenhauer : « La forme [...] de la vie et de la réalité, c'est le *présent*, le présent seul, non l'avenir, ni le passé ; ceux-ci n'ont d'existence que comme notions, relativement à la connaissance et parce qu'elle obéit au principe de raison suffisante. Jamais homme n'a vécu dans son passé, ni ne vivra dans son avenir ; c'est le *présent* seul qui est la forme de toute vie. [...] Le présent existe toujours, lui et ce qu'il contient ; tous deux se tiennent là, solides en place, inébranlables » (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 354).

de sa vie et le plonge dans l'angoisse, parce que la monotonie lui semble plus propice et moins douloureuse dans l'attente que le temps passe. Même si cette situation provoque tout son écoeurement et semble plutôt inefficace, il se jette dans la quotidienneté pour enrayer son angoisse. Dès lors, il n'y a plus de diversité dans le temps de l'ennui, mais une situation d'« intranquillité » du sujet, pour reprendre le néologisme de Fernando Pessoa, où le sujet constate irrémédiablement qu'il ne se passe rien dans sa vie, ou, pour être plus précis, que des instants à la banale quotidienneté se répètent inlassablement. L'être ennuyé se sent banni de l'existence, banni du temps, d'où sa perte d'adhésion au monde. Dès lors, même le présent lui est difficile à habiter et semble porteur d'anéantissement de son identité. Le confirment Daniel Beaune et Thamy Ayouch :

Enlisé dans un présent massif et sans bornes, le sujet de l'ennui ou de l'angoisse désapprend le moindre rythme et perd le flux et reflux de sa construction identitaire. Les cadences ne sont alors que celles imposées et exogènes, d'activités exécutées sans être habitées. Si la vie est alternance de tensions et de détentes vécues psychiquement, l'indistinction rythmique propre à ces moments éternitaires semble proche d'un état d'absence totale de tension caractérisant la mort³⁴⁶⁰.

Il y a aussi dans un tel comportement une réaction de défense du sujet ennuyé, qui se protège de l'existence entière en lui niant sa capacité à émerveiller ou surprendre. Dans son repli sur soi, il perd tout lien avec l'extérieur et le rythme social. Son rythme n'est plus que le rythme de sa conscience, une conscience aboulique et apathique.

Dès lors, il est évident que le temps a une dimension anéantissante, dont nous allons voir les effets dans les œuvres de notre corpus. C'est déjà par l'emploi d'un temps linéaire comme support de l'histoire que Julien Green fait ressentir au lecteur la pesanteur d'un temps qui ne se déroule que difficilement. « L'ennui, c'est le quotidien devenu manifeste »³⁴⁶¹, écrit Maurice Blanchot, et c'est exactement cette impression du quotidien que Julien Green parvient à retranscrire. En effet, celui qui ne s'ennuie pas ne ressent pas, normalement, son quotidien. Il lui est inaperçu. Dans notre corpus, le personnage a une conscience exacerbée de son existence. Il stagne dans un temps qui l'enlise et dont la répétitivité mime l'absurdité et l'inanité de son existence. Søren Kierkegaard de déplorer :

Que la vie est insignifiante et vide ! – On enterre un homme, on l'accompagne au cimetière, on jette sur lui trois pelletées de terre ; on part de chez soi en voiture, on revient en voiture ; on se console à la perspective d'une longue vie. [...] Pourquoi n'en finit-on pas une bonne fois pour toute, pourquoi ne pas rester là-bas et descendre aussi de la tombe ; pourquoi ne

³⁴⁶⁰ Daniel Beaune, Thamy Ayouch, *Folies contemporaines*, cité, p. 27.

³⁴⁶¹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, cité, p. 361.

pas tirer au sort à qui incombera le malheur d'être le dernier vivant qui jette les trois dernières pelletées de terre sur le dernier mort ?³⁴⁶²

Marie-Françoise Canérot écrit qu'avec un tel procédé, « Green parvient à nous faire éprouver l'épaisseur et la longueur du temps, donc son poids insupportable, mais aussi l'absurdité de sa marche incohérente ou répétitive »³⁴⁶³. En effet, l'auteur nous donne à voir des personnages en proie à l'ennui, et qui plus est, dénués de buts. Ils ressentent avec force ce temps qui ne passe pas, à l'image d'Hedwige qui en ressent l'écoulement.

Depuis une heure, sa vie changeait à ses yeux. Elle voyait la succession des jours depuis son enfance aboutissant à l'insupportable minute qu'elle vivait à présent. On l'avait mise au monde pour qu'un soir, dans une petite chambre banale et paisible, elle eût ce sentiment d'un désastre au-delà duquel il n'y avait rien, car demain était un mot vide de sens : elle ne s'imaginait pas que ce demain pouvait être pour elle, elle se figurait plus facilement ce que pourrait être demain sans elle, comme on se figure une demeure où l'on est pas³⁴⁶⁴.

Outre la fatalité qui pèse sur l'héroïne, cette dernière a conscience de son impuissance. Son passé forme un bloc terne qui n'a fait que l'amener à cet instant décisif où elle a conscience de son incapacité à changer le cours du temps et à s'y inscrire. Si son regard sur la réalité évolue soudainement, cela ne suffit pas à faire « éclater le temps »³⁴⁶⁵, mais au contraire, à lui donner la confirmation du caractère éternel de ce présent dont elle ne parviendra jamais à rompre le cours. Pour elle aussi, « les jours se suiv[ent], tissus d'ennui »³⁴⁶⁶.

Par ailleurs, certains personnages subliment leur passé, parce qu'il leur donnait l'impression d'être moins haïssable que leur situation présente. Tel est le cas de Jean, qui repense à son enfance.

Aujourd'hui, ces souvenirs ont quelque chose de si pénible que le cœur de Jean se serre un peu. C'est que le bonheur de l'enfance est le seul qu'il ait pleinement savouré depuis qu'il est au monde, et d'ordinaire il évite d'y penser, mais ce matin il n'est pas maître de sa mémoire et elle le mène où elle veut, elle retrace savamment le chemin perdu ; avec une douceur cruelle...³⁴⁶⁷

³⁴⁶² Søren Kierkegaard, « Diapsalmata », in *Ou bien... ou bien, La reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort*, cité, pp. 36-37.

³⁴⁶³ Marie-Françoise Canérot, « La symphonie des temps dans *Chaque homme dans sa nuit* », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 19-26, p. 19.

³⁴⁶⁴ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 408.

³⁴⁶⁵ Pierre Glaudes, « Green et ses personnages », in *Construction / Déconstruction du personnage dans la forme narrative du 20^e siècle*, Françoise Lioure (éd.), cité, p. 56.

³⁴⁶⁶ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 874.

³⁴⁶⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 199.

Monde disparu, son enfance lui est synonyme de bonheur et sincérité, évanouis avec l'accès à l'âge adulte et sa fréquentation des Vasseur. C'est par le truchement des sensations que Jean accède à son passé, et donc par une affectivité qui dirige son jugement. Le contraste avec sa vie présente est fort, et lui donne la sensation d'un paradis auquel il n'aura jamais plus accès, et donc d'un présent sans fin. D'ailleurs, cette lenteur du présent est mise en évidence dès les premières lignes du roman. « Jusqu'à ce que la nuit finisse et que les oiseaux se mettent à pépier dans les arbres, Jean restera assis à sa table devant une feuille blanche et un livre ouvert dont il ne tourne pas les pages »³⁴⁶⁸. Étonnamment, le narrateur utilise le futur non pour indiquer un fait prochain, mais pour décrire une attente, un écoulement du temps arrêté. Par l'emploi de ce futur, le lecteur a l'image du caractère sans surprise de la vie de Jean. Tout, en effet, semble avoir été écrit, et sa vie suit son cours tranquille et irrémédiable. Pour le personnage, en effet, son « vice », l'homosexualité, lui réserve une existence misérable, qui, s'il a bouleversé son passé, ne lui réserve plus que son lot de souffrances, de peurs et de dégoût de soi-même. Jean « incline un peu la tête comme sous le poids et sur ses traits ne se lisent plus que de la tristesse et du dégoût. Il songe à ce qu'il aurait pu être, à sa vie tragiquement faussée »³⁴⁶⁹. Il y a là une représentation du sujet mélancolique, dans la posture classique de celui qui a perdu tout espoir en l'avenir, qui cède sous le poids que représente son existence. Laurent Demanze écrit très justement que « la temporalité de la mélancolie est ressassante, puisqu'elle mêle les temps, s'adonne à la répétition et incruste le passé dans l'expérience présente »³⁴⁷⁰. Il en est ainsi ici, la temporalité est non plus ouverture, mais fermeture à toute idée d'avenir. De même pour Hedwige : « Du temps s'écoula et elle ne bougeait pas. La tête appuyée sur ses avant-bras, elle se repaissait de ces traits qui se déplaçaient devant elle en une seconde, sans fin, la seconde où elle l'avait vu sur le Cours »³⁴⁷¹. Repensant à Gaston qu'elle vient d'apercevoir, Hedwige recrée une telle vision par le souvenir, mais ce temps de création semble l'enliser un peu plus dans son

³⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 197. Sa mélancolie du passé évanoui et pas assez savouré est identique à celle qu'éprouve Gustave Flaubert : « Sitôt que je romps à mon train ordinaire et que je veux m'y remettre, j'en éprouve une amertume sans fond. Aujourd'hui par exemple c'est quelque chose d'analogue à l'ennui des écoliers après une vacance. Tout le temps se passe à rêver au plaisir qu'on a eu et on regrette de ne l'avoir pas mieux employé. [...] As-tu éprouvé, quelquefois, le regret que l'on [a] pour des moments perdus dont la douceur n'a pas été assez savourée ? » (Gustave Flaubert, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, cité, Lettre du 2 décembre 1846, p. 410).

³⁴⁶⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 200.

³⁴⁷⁰ Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », in *Études françaises, Figure de l'héritier dans le roman contemporain*, cité, p. 15.

³⁴⁷¹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 342.

ennui. Au lieu d'agir, Hedwige vit dans son souvenir et perd peu à peu toute volonté de briser ce temps de l'attente. « À côté d'elle, le tic-tac d'un petit réveil emplissait le silence. Elle écouta ce bruit un instant, puis se leva et passa son peigne dans ses cheveux. « Il faut faire cela, se disait-elle. Vivre, c'est tous ces gestes... » »³⁴⁷². Il y a bien dans cet extrait un lien entre la conscience du temps et l'inaction qui en découle. Le temps qui passe entraîne le personnage dans le cercle enchanté qu'il tisse autour d'elle. L'action demeure au stade de la pensée, jamais vécue parce que sa conscience d'un présent imbrisable anéantit tous ses efforts et sa volonté. C'est donc avec toute sa violence que s'impose l'inanité de son existence :

Ce qui était important, c'était d'aller et venir comme d'habitude, même si dans la poitrine il y avait cette étrange douleur qui ne cessait pas depuis plusieurs jours. Mais habillée, qu'allait-elle faire ? Elle n'avait rien à faire qu'à souffrir. Cette pensée la frappa comme une révélation alors qu'elle posait la main sur le bouton de porte. D'ordinaire, elle allait voir Ulrique, qui la rabrouait ; puis elle sortait avec Mme Vasseur ou Mme Pauque, ou elle lisait un roman dans un coin du petit salon. Brusquement elle se rendait compte du vide de son existence³⁴⁷³.

Désormais, il s'agit de combler un temps vide et sans but pour s'occuper l'esprit et ne plus penser à Gaston et à la douleur cuisante de la vie. Hedwige prend conscience que son existence se réduit à des habitudes qui lui apparaissent dans leur vacuité et leur inutilité. Elles étaient l'illusion que sa vie avait un sens, un but, et lui dévoilent maintenant combien elle a gaspillé un temps vide à des actes sans importance, qui ne l'ont pas faite évoluer avec eux. Nous retrouvons ce leitmotiv « À quoi bon ? », si fréquent dans la bouche des personnages ennuyés. Leur vie s'étirole, dessèche leurs désirs dans l'attente désespérée d'un événement significatif qui vienne les extraire de leur enlèvement. De là leur plainte « de ce que la destinée humaine a d'étroit et d'uniforme »³⁴⁷⁴. Chaque attente vide leurs cœurs et leur apporte l'insatisfaction et la frustration qu'elle apporte par exemple à Emma Bovary. Elle aussi, « Au fond de son âme, [...] elle attendait un événement. Mais chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée [...] puis au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain »³⁴⁷⁵. Combien de nos personnages vivent ces instants, cette folle espérance que quelque chose les délivre de leur

³⁴⁷² *Ibid.*, p. 362.

³⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 364-365.

³⁴⁷⁴ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 879.

³⁴⁷⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité, p. 123. Le devenir deviant ainsi le passé, comme l'écrit Vladimir Jankélévitch : « Où va le devenir ? Le devenir, comme l'éternel retour des cycles, va là même d'où il vient : *quo* et *unde* se rejoignent. Au lieu de faire advenir l'avenir, le devenir fait advenir... le passé ! » (Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 129).

quotidienneté écrasante ? Adrienne, Hedwige, Emily nourrissent de fols espoirs, mais chaque jour amène son lot de peine et de désillusion. Leur présent « se consume dans une longue et démoralisante expectative »³⁴⁷⁶ qui les prive par là même de futur. Il y a d'ailleurs dans *Madame Bovary* une image probante qui s'applique à la situation de nos personnages ennuyés greeniens. « L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée »³⁴⁷⁷. Exclue de tout avenir, les « ennuyés » greeniens abandonnent alors toute activité parce qu'ils sont conscients de leur impuissance et de la vacuité de tout acte lorsque le présent n'est qu'une monotonie écrasante contre laquelle ils ne peuvent pas lutter. Ils subissent dès lors passivement la puissance anéantissante du temps, ressentant la pesanteur du monde banal et médiocre dans lequel ils sont contraints de vivre. Si Hedwige sortait, allait voir ses proches au début de l'œuvre, elle est désormais dans l'attente, dans sa chambre, une attente peu à peu sans objet puisqu'elle sait pertinemment que rien ne peut arriver. Le plus important, pour elle, est de laisser d'écouler le temps dans le moins de souffrance possible. « Elle quitta la chambre et se mit à errer sans but dans la maison. La vie passait. C'était là le plus important »³⁴⁷⁸. Là encore il ne s'agit que de laisser tourner les aiguilles : « De nouveau dans sa chambre, de nouveau dans ce refuge qui devenait une prison au bout de quelques heures et dont elle considéra les meubles avec des yeux chargés d'ennui. [...] Malgré tout, du temps s'était écoulé. Elle entendait aller et venir dans la maison ; il y avait un après-midi de moins dans sa vie »³⁴⁷⁹. Pourtant, la conscience de la monotonie de son quotidien n'en est pas moins présente. Hedwige ressent toujours cet ennui qui devient une malédiction pesant sur elle. De même pour Adrienne. Débarrassée du père, après un voyage inutile, elle abandonne tous ses espoirs et ne fait qu'errer dans la maison, se donnant l'illusion d'agir, tout comme Emily qui – mariée et consciente d'avoir été trompée par son mariage – n'a plus qu'à se laisser aller dans sa folie destructrice. Même sa mère est dépeinte dans un ennui qui lui ôte toute volonté :

³⁴⁷⁶ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 166. Il y a également de l'attente indéfinie chez Élisabeth : « Souvent, dans des moments comme celui-là, elle ne savait plus si elle était heureuse ou malheureuse. Il lui semblait qu'elle attendait quelque chose » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 464). C'est à la contemplation de la neige sur le jardin que l'adolescente forme une telle pensée. Son attente est sans doute, différente des autres ennuyés du corpus. Elle n'est pas dénuée d'une certaine volonté, voire d'un besoin de transcendance entamé par la contemplation, et donc, le retrait hors du monde.

³⁴⁷⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité, p. 124.

³⁴⁷⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 391.

³⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 395.

Mrs Fletcher avait cessé de parler et appuyait sa tête contre le dossier de son fauteuil en laissant errer son regard de droite à gauche. Elle avait étendu les jambes et croisé les pieds l'un sur l'autre dans une attitude nonchalante et parfois elle se donnait de petits coups sur les lèvres avec un doigt pour étouffer un bâillement, ou bien elle redressait la tête et aspirait comme si elle eût été sur le point de dire quelque chose, mais elle se ravisait aussitôt et reprenait sa méditation³⁴⁸⁰.

Le personnage se laisse enliser par un temps monotone qui participe à sa claustration. Dans une posture d'attente, le personnage ne semble pourtant pas espérer quelque chose. Au contraire, elle n'est pas dans l'attitude haineuse d'Emily pour son décor et son existence entière, mais paraît inconsciente de l'ennui qui pèse sur son existence, à l'instar de nombreux adultes de notre corpus. Et c'est bien cette ignorance de l'ennui qui fait d'eux des personnages médiocres, parce que ne désirant pas autre chose que leur simple quotidien organisé autour de leur bien-être. Mais eux non plus ne savent que faire de leur liberté face à un temps libre. M. Lerat par exemple, « comme tous les hommes d'intérieur sur qui l'habitude exerce sa tyrannie, [...] ne savait que faire d'une heure de liberté imprévue »³⁴⁸¹. À côté de ce personnage bienheureux, donc, Emily se détache avec violence. Comme les autres adolescents, elle rêve d'autre chose, d'une vie plus enrichissante, pleine de surprises et d'un bonheur auquel elle n'a jamais goûté :

Sans cesse occupée d'elle-même, elle avait des crises de désespoir qui la faisaient cruellement souffrir dans sa solitude. Elle s'en voulait alors de tous les projets qu'elle avait formés depuis quelques mois et se répétait en pleurant que tout était vain et qu'il fallait se résigner à vivre comme elle avait toujours vécu. [...] Elle se demandait seulement, en réfléchissant aux conseils qu'elle avait reçus : À quoi cela me servirait-il ? Serais-je plus heureuse ? Pourquoi ? Et aucune des réponses qu'elle se faisait à elle-même ne la convainquit³⁴⁸².

Emily a tout le comportement de l'adolescente ennuyée. Elle est tellement repliée sur elle-même, qu'elle n'a de cesse qu'à penser à elle, dans un retour sur soi qui favorise son ennui et empêche toute fuite hors de soi. Tout lui semble odieux, même sa propre personne, à laquelle elle reproche les vains projets qu'elle avait formés. Son espoir n'a fait que l'enfermer dans un cercle vicieux qui lui a bouché tout horizon temporel. Le vide lui est attaché et anéantit ses efforts de distraction : « En moins de quatre jours, elle avait fini son travail et maintenant, enfermée dans sa chambre, elle n'avait plus que la lecture comme amusement, car il faisait trop froid pour sortir. Mais au bout de quelques heures

³⁴⁸⁰ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 73.

³⁴⁸¹ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 443.

³⁴⁸² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 226.

elle se fatiguait de ses livres et ne savait plus à quoi passer son temps »³⁴⁸³. Incapable de fixer son attention sur autre chose que sa propre personne, Emily ne peut se divertir et combler ainsi un temps vide et vidé de sens. D'ailleurs, Adrienne représente cette spirale du personnage ennuyé sans cesse occupé de lui-même. Dès le début du roman, le narrateur la représente immobile devant le portrait de ses ancêtres :

Adrienne demeura quelques minutes immobile devant ces portraits qu'elle examinait les uns après les autres en penchant la tête un peu de côté. Elle soupira. [...] Assise sur une des chaises de velours rangées contre le mur, elle se mit à regarder les deux taches rectangulaires que faisait le soleil sur le tapis devant les fenêtres³⁴⁸⁴.

Le lecteur a l'impression que le personnage – bien malgré lui puisqu'il les dénigre – ne fait que se projeter dans ces portraits. Il ne forme qu'un avec ceux-ci, de par sa ressemblance, mais aussi de par son immobilité de statue qui la réifie parmi ces portraits. Son regard paraît ainsi annihiler le temps : elle aussi fait partie de ses portraits, et donc lorsqu'elle les regarde, elle ne fait que se regarder, dans un déroulement temporel non plus linéaire mais cyclique. L'impossible évolution de tout « ennuyé » en est la preuve. Il est englué dans un temps qui ne permet pas de manifester une quelconque impulsion vers l'avenir, Adrienne en témoigne lorsqu'elle contemple ces portraits, mais aussi lorsqu'elle pense à son passé. « Jamais elle ne songeait à son enfance et à sa jeunesse sans une espèce de lassitude, tant ces époques de sa vie lui paraissaient arides. Quand avait-elle été heureuse ? Où étaient ces moments de bonheur dont l'enfance est supposée être faite, où étaient ses vacances ? »³⁴⁸⁵, regrette le personnage. Nous pourrions penser que le passé a forcément plus de valeur aux yeux des personnages ennuyés. Pourtant, le passé est présent : aucune rupture ne peut déterminer le point de départ du présent. Au contraire, « c'est le temps atone de l'ennui, sans tonalité majeure ou mineure, un temps inerte parce que privé de toute valeur »³⁴⁸⁶ qui caractérise ces longues années de vie. L'absence de bonheur les caractérise et donne l'impression de la déperdition de l'être dont le passé ne représente plus qu'une masse informe et inerte, vécue dans la grisaille de l'ennui. Aussi, lorsque débute la narration, il ne semble pas y avoir eu de passé du fait de la vie quotidienne croquée dans toute sa banalité. Si cette impression de lenteur persiste, c'est

³⁴⁸³ *Ibid.*

³⁴⁸⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 186-187.

³⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 298.

³⁴⁸⁶ Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, pp. 118-119.

bien parce que le narrateur privilégie les « pauses »³⁴⁸⁷, composées des descriptions et des pensées d'Adrienne, sur le temps de l'histoire. De là la sensation que la vie d'Adrienne, ou de tous les autres « ennuyés » greeniens, n'a pas évoluée d'un pouce. Apathiques, les personnages ennuyés perdent leur temps à penser à eux, à hésiter, ou à rêver, au détriment de l'action qui leur permettrait de s'extraire de leur inertie. Leur existence se résume aux habitudes, qui sont narrées à chaque fois qu'elles adviennent sans même que le narrateur n'use l'ellipse³⁴⁸⁸ pour accélérer le récit. Le personnage stagne donc dans son existence, en réalité, il ne peut pas exister, parce que comme l'indique l'étymologie du mot, il ne peut pas sortir de soi. Aussi, la narration itérative de la quotidienneté d'Adrienne, au lieu de montrer l'évolution et la progressive émancipation de cette dernière quant à son existence, ne fait que l'enliser et confirmer sa claustration. Les scènes du repas sont toujours les mêmes, tout comme les tâches quotidiennes, ou les promenades de la jeune fille. Même remarque pour l'existence de Gertrude, qui se réduit à peu de choses : sa promenade, et l'organisation de ses réceptions. Le reste de son temps, elle le passe dans sa chambre ou dans le salon, dans l'attente que quelqu'un vienne admirer sa beauté. « Bien qu'il ne fût que 4 heures de l'après-midi, elle attendait ses invités dans son salon plongée dans les rêves qui l'aidaient à supporter l'épreuve quotidienne de l'ennui »³⁴⁸⁹, écrit le narrateur. Les personnages se retrouvent ainsi enfermés dans un temps cyclique qui confirme leur impuissance. L'image en est d'autant plus probante qu'ils acquièrent très tôt leur physionomie d'adulte et n'en changent plus, à l'instar de leur existence déterminée et immuable. Toujours dans *Adrienne Mesurat* nous lisons : « À seize ans elle paraissait avoir acquis la physionomie morale et physique qu'elle devait garder toujours »³⁴⁹⁰ et la même notation se répète dans *Mont-Cinère* : « Maintenant, il semblait que la vie à Mont-

³⁴⁸⁷ Selon la terminologie de Gérard Genette dans *Figures III*. Dans ces pauses, le temps de l'histoire (ou temps de la diégèse, c'est-à-dire le temps des épisodes narrés) est nul tandis que progresse le temps du récit (c'est-à-dire le déroulement linéaire de la lecture). Il n'y a pas d'action nouvelle pendant les pauses, ce qui donne l'impression de lenteur propre à l'ennui. Par ailleurs, Julien Green utilise la « fréquence narrative », répétition des événements. Gérard Genette écrit : « Entre ces capacités de répétition des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut à priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 146). Julien Green utilise ainsi un « récit singulatif », où le récit raconte *n* fois ce qui s'est passé *n* fois, la répétition des faits correspondant à la répétition de l'histoire.

³⁴⁸⁸ Contrairement par exemple à Giono qui écrit, à propos de *Un Roi sans divertissement* : « Je n'ai pas parlé de toutes les promenades de Langlois. À partir d'un certain moment, il a eu hâte de fumer le dernier cigare, et moi-même j'avais hâte de lui mettre la cartouche de dynamite entre les lèvres » (Jean Giono, cité in Michel Raimond, *Le Roman*, cité, pp. 141-142). Le romancier est contraint de ne pas tout dire, mais Julien Green ne se prive pas de ralentir le temps de l'histoire pour donner l'impression de la pesanteur du quotidien des personnages.

³⁴⁸⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 303.

³⁴⁹⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 298.

Cinère eût pris son aspect définitif »³⁴⁹¹. De même dans *Le Malfaiteur*, après la rencontre de Gaston, Hedwige n'en est pas moins ennuyée. Si le déboulement de l'étranger dans l'existence de nos personnages semble chambouler leur quotidien, il n'en est en réalité rien. En effet, ceux-ci ne peuvent s'empêcher de retourner à leurs habitudes ou d'en créer d'autres alors même que leur était offerte la possibilité de fuir de leur quotidien. Seule éclate la passion dans leur cœur et leur fait prendre conscience de l'horreur qu'ils nourrissent à l'égard de leur vie toute entière, mais cette passion n'éclate pas un quotidien monotone et un temps tout aussi monotone. C'est bien le signe de l'impuissance fondamentale du héros qui ne peut se vaincre lui-même. Tout ce que veulent ces personnages, c'est un *hic et nunc* impossible. L'attitude d'Élisabeth en est un exemple :

Toute sa conduite lui parut absurde, et plus absurde que le reste de cette timidité honteuse qui l'avait empêchée d'attendre le rémouleur à la sortie du café, et de lui parler, bravement. Une autre fois, elle n'hésiterait pas ; qui pouvait dire cependant quand elle allait le revoir ? Sans doute passerait-il de nouveau dans quelques semaines, mais le moyen de durer jusque-là ? C'était tout de suite qu'elle voulait le voir. Et la figure dans son oreiller, elle se mit à sangloter éperdument avec cette intempérance affreuse de la jeunesse qui n'a de chagrin qu'elle ne s'en soûle³⁴⁹².

Revenant d'une poursuite à la recherche du rémouleur, l'adolescente ne retire que de la frustration de cet épisode, parce qu'il lui dévoile son incapacité à agir, mais aussi son impuissance contre le temps. Le personnage est en rupture entre le temps présent et le temps futur, entre lesquels il ne parvient pas à construire un pont. Toujours trop lent, le temps retient avec lui la réalisation des désirs de la jeune fille et l'enferme dans le cercle clos de la monotonie. Son impatience est par définition une « maladie » du temps, puisqu'elle est la perception d'un temps trop long par rapport à la vitesse souhaitée, et qui semble hostile aux attentes du personnage. Élisabeth découvre alors à Fontfroide un monde hors du temps. Le château semble encore aux prises avec le passé, tandis que ses habitants refusent le déroulement temporel des journées. « Lorsqu'elle crut avoir tout vu, il lui désigna encore, d'une clef qu'il maniait depuis un instant, les poutres énormes du plafond, noires de fumée et de vieillesse, puis les grandes dalles irrégulières qui couvraient le sol, les unes grises et d'autres d'une blancheur d'ossements »³⁴⁹³. Le château semble être assimilé à un tombeau où le temps s'est arrêté. D'ailleurs, la chambre effondrée ou l'aspect délabré de Fontfroide invite bien un détachement de la matérialité de

³⁴⁹¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 98.

³⁴⁹² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 476.

³⁴⁹³ *Ibid.*, pp. 497-498.

l'existence, mais aussi de la tyrannie du temps. En renversant les valeurs jour / nuit, M. Edme prône un détachement de la réalité, qui attire peu à peu la jeune fille en quête d'un refuge spirituel pour lutter contre le désir naissant et le vertige de la violence et de la mort. C'est hors du temps que le personnage confirme pourtant son attrait pour la sensualité, signe qu'il n'y a pas d'échappatoire possible ni donc, d'accès à l'éternité.

De plus, nous parlions il y a peu de l'immobilité d'Adrienne qui est réifiée par le temps de l'attente. Gabriel Marcel, commentant le roman, écrit à ce sujet que c'est un roman dominé par un ennui qui « est de l'ordre de l'angoisse et de la peur »³⁴⁹⁴, un ennui qui devient alors « le climat même de sa vie, une présence toxique », « un ennui qui engendre des fantômes. En effet, une pareille attente, qui ébranle l'être tout entier, exige une solution : *Il faut que quelque chose arrive...* ». C'est aussi une image probante de l'effet du temps sur le personnage³⁴⁹⁵, et Adrienne n'est pas la seule à être représentée ainsi. Tel est le cas d'Emily, de Mrs Fletcher, des trois tantes d'Élisabeth, d'Hedwige ou de Gertrude, qui sont statufiées et ne forment plus qu'un avec le décor, engluées dans la matérialité d'une existence qui ne leur laisse aucune possibilité de fuite. Élisabeth aussi connaît cette immobilité quasi surnaturelle : « En passant devant la mairie, elle leva la tête vers l'horloge qui occupait la place d'un œil-de-bœuf dans le fronton de cet édifice, mais le cadran était dans l'ombre. [...] de crainte de rompre le silence elle ne remuait pas, et plus son immobilité se prolongeait plus il lui paraissait difficile d'en sortir »³⁴⁹⁶. Les personnages se pétrifient en même temps que le temps, ce temps dont ils ne peuvent voir le déroulement – comme le suggère l'image du cadran dans l'ombre – mais dont ils sentent le poids. « On se sent prisonnier du temps comme on l'est de l'espace »³⁴⁹⁷, analyse Flavia Vernescu. En effet, lorsqu'Élisabeth désire quitter le château, le narrateur note : « Elle entendit une horloge qui sonnait dans une pièce du rez-de-chaussée, et vit là une espèce d'avertissement. Si elle voulait quitter la maison, elle n'avait plus une minute à

³⁴⁹⁴ Gabriel Marcel, « Le courrier de Paris. Les lettres. *Adrienne Mesurat* », in *L'Europe nouvelle*, 28 mai 1927, cité in « Notice. L'accueil de la critique », *Œuvres complètes I*, cité, p. 1131.

³⁴⁹⁵ Mais aussi de retenir la fuite du temps. Julien Green exprime cette angoisse face à la fuite du temps de nombreuses reprises dont le 25 décembre 1930 dans son *Journal* : « La pensée que notre temps, notre vie, tombent au néant mesure que l'heure s'écoule, m'est si pénible, qu'il ne faut pas chercher d'autre explication à ce journal, à l'abondance de ces notes » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 82).

³⁴⁹⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 437-438.

³⁴⁹⁷ Flavia Vernescu, *Clivage et intégration du Moi chez Julien Green*, cité, p. 19. Hsien-Lan Chen confirme : « Le mot « présent » est à la fois temporel et spatial ; il définit « ce qui est présent et le moment présent » (Brian T. Fitch, « Temps, espace et immobilité chez Julien Green », in *Configuration critique de Julien Green*, Brian T. Fitch (éd.), cité, p. 119) », Hsien-Lan Chen, *Étude de l'espace dans la trilogie sudiste de Julien Green*, cité, p. 148. De là l'engluement des personnages à leur décor et à la quotidienneté de leur existence.

perdre. « Il est peut-être déjà trop tard », se dit-elle, mais elle ne bougea pas »³⁴⁹⁸. C'est bien un signe de leur apathie et de la léthargie qui les prend au contact de ce temps anéantissant. Ils se retrouvent ainsi, comme des statues, hors du temps, ou du moins dans un temps infini. Il y a alors deux aspects dans ce temps : le « maintenant » écrasant, « le cercle étroit de [l]a vie quotidienne sans surprises »³⁴⁹⁹, et le désir sans cesse frustré du futur qui pourrait être « la possibilité de faire éclater le cycle temporel où [le personnage] étouffe »³⁵⁰⁰. Les personnages sont des personnages accomplis, mais qui ne cessent de jeter un coup d'œil au futur, espérant de l'avenir qu'il leur réserve l'existence dont ils rêvent. Leur temporalité vécue les enferme néanmoins dans le présent, fait d'impressions, de rêveries et donc, dénuée d'impulsion constructive vers le futur. S'ils présentent un désir d'aller de l'avant, ce désir n'est jamais suivi d'une réalisation effective, d'où leur enlèvement dans le présent. Ils n'ont donc aucun contrôle sur le temps et ont le sentiment angoissant que leur existence leur échappe.

Aussi, comme l'écrit Marie-Françoise Canérot, « le temps [...] sert à marcher vers le désespoir et la mort, à éprouver l'absurdité de la routine et de l'ennui, à tourner en rond dans les mêmes espérances et les mêmes désillusions »³⁵⁰¹. Julien Green parvient à faire éprouver la longueur du temps psychologique des personnages, leur temporalité vécue, qui suggère l'ennui dans lequel ils sont englués. En plus de leur ôter tout espoir d'un futur, l'ennui contribue à rendre leur présent sans valeur. En effet, Vladimir Jankélévitch analyse : « le temps privilégié de l'ennui est bien ce présent de l'expectative qu'un avenir trop éloigné, trop impatiemment attendu a vidé par avance de toute sa valeur : dans cette maladie l'avenir déprécie rétroactivement l'heure présente, alors qu'il devrait l'éclairer de sa lumière »³⁵⁰². Aussi, entre un décor haïssable, une famille odieuse et un temps dont la pesanteur étouffe le personnage, il n'est pas étonnant de constater combien ces derniers perdent peu à peu pied et fuient une réalité qui ne leur apporte que son lot de tristesse et de

³⁴⁹⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 545-546.

³⁴⁹⁹ Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1985, coll. « Littératures modernes », 250 pages, p. 135.

³⁵⁰⁰ *Ibid.*

³⁵⁰¹ Marie-Françoise Canérot, « La symphonie des temps dans *Chaque homme dans sa nuit* », in *Roman 20 – 50*, cité, p. 26. De même pour Michael O'Dwyer : « The second order of images consists of descriptions of empty, silent places conveying an impression of immobility. These descriptions symbolize the theme of *ennui* of what Green calls the 'existence de province'. This *ennui* in its basic form consists of a monotonous repetition of the same events. A uniformity of feeling corresponds to this uniformity of events and leads to a sense of profound despair. Adrienne feels that she is moving in a circle, caught up in an endless uniformity of events and feeling » (Michael O'Dwyer, *Julien Green. A Critical study*, cité, p. 45). Cela est particulièrement vrai aussi dans les autres romans. Julien Green parvient à enfermer ses personnages dans ce cercle enchanté du temps qui empêche toute évolution mais semble aussi anesthésier les personnages et leur empêcher l'accès à une autre existence.

³⁵⁰² Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 7.

frustrations. De fait, l'ennui accentue la douloureuse cohabitation avec soi-même : il leur révèle leur misère et leur médiocrité, dont l'atmosphère silencieuse et désertique est le miroir de l'aridité de leur âme. La douleur d'exister affleure ainsi. Dans leur angoisse se note une véritable horreur d'être au monde et de se découvrir tel quel, sans fard, dépourvu des clefs pour survivre dans un univers hostile. Seul le néant semble attendre ces personnages qui cessent de lutter dès lors qu'ils entrevoient la vacuité de tout geste. Aussi, c'est paradoxalement en cessant d'être eux-mêmes qu'ils vont trouver la fuite hors d'eux dont ils rêvaient depuis le début de leur existence.

Chapitre III – La démesure des corps greeniens :

Avant de définir les attitudes propres à la démesure des personnages, il convient de s'attarder sur le sens de cette démesure. Du grec *hubris*, la démesure désignait « l'attitude des héros qui dépassent les limites ou outrepassent les interdits édictés par les dieux »³⁵⁰³. Le terme, qui n'a jamais bénéficié à proprement parler d'analyse par les textes grecs, vit une autre définition le supplanter, pourtant antithétique, celle de la *sôphrosunè*. La *sôphrosunè* évoquait la « santé de l'esprit », la modération, « le respect des lois divines et humaines déterminant la place de chacun dans le monde, la soumission au destin, le sens de ce qui revient à chacun »³⁵⁰⁴, poursuit Marc Escola. Elle est aussi « maîtrise de soi, conscience des limites, tempérance »³⁵⁰⁵. Il y a donc bien un fossé entre les deux termes, entre cette outrecuidance qui amène à des attitudes excessives, et au contraire une sorte de sagesse qui invite au contrôle de soi. Chez nos héros greeniens, la démesure est à interpréter non pas comme une vertu, mais bien comme un besoin exacerbé – volontaire ou pas – de perdre le contrôle et transgresser l'ordre établi, cet ordre qui est un véritable carcan pour le sujet ennuyé parce qu'il contribue à l'enfermer en lui-même. Il s'agit de laisser éclater les frontières de son Moi, de se libérer de l'emprise du monde vers une progressive perte de la réalité, mais aussi de son identité. Car c'est bien son identité qui lui est avant tout odieuse : le personnage ennuyé ne se supporte plus avant de ne plus supporter autrui. Apparaît cette impression, dans l'ennui, de frontière vague entre raison et déraison. De fait, est-ce raison ou déraison de se laisser enfermer et de se conformer à un quotidien qui ne laisse aucune liberté, aucune place à un peu de fantaisie ? Aussi, dans la folie, cette démesure est sans nul doute présente. Rappelons, par exemple, que dans l'analyse d'Aristote de la folie, l'idée d'excès prévalait. « Il n'y a pas de mélancolie sans excès, sans démesure, sans quelque chose dans le tempérament qui détourne de l'ordinaire, du commun »³⁵⁰⁶, analyse Gérard Peylet, tout comme il n'y a pas de meurtre sans démesure. De même selon Jean-Claude Joye pour qui la folie n'est pas une inconscience, « mais plutôt [...] un excès de conscience, en même temps [qu']une forte prédisposition au déséquilibre et [qu']une certaine complaisance au tragique »³⁵⁰⁷. D'ailleurs, l'ennui est pour Vladimir Jankélévitch un excès de conscience, et c'est bien dans la folie puis dans le meurtre que s'exprime cet excès. Ainsi, dans ce chapitre il s'agira d'analyser les échappatoires auxquels s'abandonnent les personnages pour fuir leur ennui.

³⁵⁰³ Marc Escola, *Le tragique*, Paris, Garnier Flammarion, 2002, coll. « Lettres », 256 pages, p. 238.

³⁵⁰⁴ *Ibid.*

³⁵⁰⁵ *Ibid.*

³⁵⁰⁶ Gérard Peylet, « Introduction », in Gérard Peylet (éd.), *La Mélancolie*, cité, p. 12.

³⁵⁰⁷ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 172.

1 – La folie :

Il est intéressant de noter qu'à l'origine, les explications humorales de la mélancolie l'attribuaient à la bile noire (selon la différenciation en quatre éléments faite par Empédocle) qui prévalait dans un certain type d'individu plus porté à la tristesse³⁵⁰⁸, au dégoût de soi et du monde, à transformer le positif en négatif. Pour expliquer ce phénomène, Galien expliqua que les vapeurs de la bile montaient jusqu'au cerveau, ce qui était responsable des hallucinations. Dès lors, la mélancolie était presque assimilée à une fureur créative, à un *furor* poétique, comme le pensait Aristote³⁵⁰⁹ : il existait un lien entre le génie de certaines personnes et la mélancolie parce que le mélancolique voit le côté obscur des choses, et donc leur côté authentique. Il y avait ainsi une condition d'exceptionnel regard sur la vérité, comme si ce dernier voyait les choses avant tout le monde et d'une manière plus aigüe. D'ailleurs, dans ce génie mélancolique s'alternaient des phases antithétiques : d'une part sa bile noire s'échauffait, amenant ainsi une phase d'excitation, d'autre part, elle se refroidissait, l'amenant à une prostration sans pareil, mais confirmant son statut de génie. « Mélancolie sous-entendrait donc à la fois génie, ennui et folie »³⁵¹⁰, confirme Patrick Lemoine. Retenons dans ce rapide retour en arrière l'idée du lien entre l'affection mélancolique et les hallucinations, et donc, la perte de toute rationalité ainsi que de la réalité. En tout cas, « laissé à lui-même, [l'ennui] a pour conséquence fréquente de nous engager dans les voies de l'absurde, de l'erreur ou de la

³⁵⁰⁸ Dans ses « Aphorismes », Hippocrate confirme : « Si la crainte ou la tristesse se prolongent longtemps, cela tient à la bile noire » (Hippocrate, *L'Art de la médecine*, cité, p. 237).

³⁵⁰⁹ « Dans la première section du *Problème XXX*, Aristote a essayé de rendre compte du rapport qui existe entre ledit *caractère* mélancolique et l'essence de la génialité ; il s'agit d'une corrélation de la mélancolie avec le tempérament métaphorique propre à des sujets submergés par la créativité et la poétique », analyse German Arce Ross (German Arce Ross, *Manie, mélancolie et facteurs blancs*, Paris, Éditions Beauchesne, 2009, 397 pages, p. 23). Il y a en effet une explication étiologique aux comportements parfois jugés étranges du mélancolique – génie : « la participation physiologique d'un mélange acquis par l'ingestion de la nourriture ; plus particulièrement, l'analogie de la prise de boissons alcooliques » (*Ibid.*). Quoi qu'il en soit, tous ces symptômes neuro-psychiatriques ont « une origine somatique et humorale » (Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, cité, p. 24), ce qui permet d'affirmer que le mélancolique naît mélancolique et ne peut donc pas fuir sa nature. La vraie différence entre le mélancolique commun et le génie réside dans la faiblesse qui caractérise le premier selon Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont : « La prépondérance de la pensée et de la parole sur l'action, et pour tout dire d'un mot, la faiblesse, voilà donc le fond des héros du suicide rêveur et mélancolique. Pénétrez dans ces âmes inquiètes, vous y trouverez la faiblesse et l'inertie. La force de vivre, au contraire, fait essentiellement partie du génie » (Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, Paris, Germer Baillière libraire-éditeur, 1856, 663 pages, p. 174).

³⁵¹⁰ Patrick Lemoine, *S'ennuyer, quel bonheur !*, cité, p. 48.

folie »³⁵¹¹, confirme Émile Tardieu. De nos jours aussi ce lien est toujours aussi vif puisque les troubles bipolaires (alternance de périodes d'euphories, dites maniaques et de périodes d'abattement, dites mélancoliques) sont « génétiquement associé[s] à la créativité et à une intelligence supérieure »³⁵¹², poursuit Patrick Lemoine. Aussi, la folie semble un des débouchés logiques de l'ennui des personnages, qui n'en n'ont pas moins, au début du moins, conscience de sombrer. Peu à peu, ils perdent tout contrôle d'eux-mêmes, mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette folie représente une délivrance salutaire.

a) La perte du Moi et de son contrôle :

Nous avons mis en évidence le détachement du sujet ennuyé de son décor, teinté d'une indifférence profonde et d'une incapacité à sortir de cette neutralisation généralisée. La folie a les mêmes symptômes : le dément est bien celui qui est dans son monde, avec ses propres codes, qui bouscule l'ordre établi et effraye parce qu'il n'a justement pas les mêmes règles que sa propre communauté. Son discernement est altéré et ses actes ne sont plus sous son contrôle. Lui aussi est face à un appauvrissement de ses facultés, à un désinvestissement de tout qui s'expriment tous deux par son apathie et son aboulie. Le dément semble alors surinvestir son monde intérieur, jusqu'à perdre pied dans la réalité puisque les deux mondes ne se correspondent plus. Les repères tels que le temps ou

³⁵¹¹ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, cité, p. 173. L'ennui est en effet peu à peu entré dans le champ médical, alors que la mélancolie bénéficiait d'études médicales depuis bien plus longtemps. Ce n'est qu'au 18^e siècle « que l'ennui entre dans le champ de la médecine », écrit Nathalie Richard (Nathalie Richard, « Présentation », in *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIX^e – XX^e siècle)*, Pascale Goetschel, Christophe Granger, Nathalie Richard, Sylvain Venayre, cité, p. 26). Il est alors assimilé au mot anglais « spleen », ce qui lui permet de susciter l'intérêt des médecins, et en particulier des aliénistes comme Pinel par exemple, pour qui l'ennui demeure néanmoins peu digne d'une étude particulière. Il en fait donc un objet périphérique, l'évoquant comme « signe annonciateur – d'une crise de goutte par exemple – et facteur favorisant l'apparition ou le développement d'une maladie », poursuit Nathalie Richard (*Ibid.*). Esquirol aussi l'évoque dans une partie de son traité *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* sur le suicide. De même pour Alexandre Brierre de Boismont (*De l'ennui (Taedium vitae)*) qui, lui, consacre une étude entière à l'ennui, et en conclut que le monde moderne n'est pas sans incidence sur le développement des maladies psychiques. De même, Liah Greenfeld confirme ce lien entre ennui / mélancolie et folie, rappelant l'histoire de la dépression du point de vue lexical en Angleterre : « *madness* a ainsi été interprété comme une forme de folie (*insanity*), formulée dans les termes traditionnels de manie, de mélancolie, etc. À la fin du 16^e siècle, *melancoly* s'impose comme traduction du mot *madness*, dans le sens de dépression. Puis, du fait de l'appartenance du terme de mélancolie à la tradition humorale galénique et de l'association de la bile noire avec la rate (*spleen*), le mot « spleen » en vient à la désigner à partir du milieu du 17^e siècle » (Liah Greenfeld, « *E pluribus unum*. L'émergence d'un mal-être moderne et des mots pour le dire », in *Ibid.*, p. 32). Enfin, dans l'expression littéraire de l'ennui, citons Diderot qui, confessant son ennui depuis qu'il est séparé de Sophie Volland, manifeste de vrais « symptômes de la dépression mélancolique dont l'ennui n'est qu'une des formes d'expression » (Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 68) ou encore Voltaire, qui « avait bien un fond maniaco-dépressif que l'on retrouve dans son œuvre comme dans sa vie où alternent les périodes d'euphorie et d'apathie » (*Ibid.*, p. 69).

³⁵¹² Patrick Lemoine, *S'ennuyer, quel bonheur !*, cité, p. 48.

l'espace sont alors brouillés et le monde intérieur vient en quelque sorte se projeter sur le monde extérieur, qui n'a alors plus de raison d'être. De là la perte de tout contrôle et le déphasage du personnage ennuyé – fou.

La démence des personnages semble se rapprocher d'une psychose, qui éclôt au moment de l'adolescence, période où – au lieu de réparer les pathologies naissantes lors de l'enfance – le sujet va au contraire les laisser apparaître. Dans les psychoses, le Moi se joint au Ça pour détruire la réalité du Surmoi. Cette réalité est remplacée par une nouvelle réalité qu'il exprime par des délires répondant aux exigences du Ça, d'où l'ignorance du sujet de sa pathologie. En effet, Sigmund Freud écrit que « le moi se crée par sa propre volonté un nouveau monde extérieur et intérieur »³⁵¹³. André Manus explique :

Dans les psychoses, il y a une rupture avec la réalité extérieure qui n'est plus reconnue comme elle est, qui peut même être déniée en tout ou en partie et remplacée par une néo-réalité personnelle au sujet, connue de lui seul, incommunicable à autrui. La réalité telle qu'elle est perçue par un sujet est toujours interprétée par lui en fonction de ses expériences intérieures et de son état émotif du moment³⁵¹⁴.

Freud met alors en lumière deux faits indiscutables. Le premier, c'est que la néo-réalité est sous le joug et les désirs du ça, créant ainsi un monde lui correspondant ; le deuxième, c'est que comme la réalité n'a jamais correspondu aux désirs du sujet, provoquant un sentiment insupportable de frustration et d'insatisfaction, elle est par là même la cause du rejet du monde extérieur. « Ce nouveau monde est construit dans le sens où le veut le ça ; et [...] la réalité s'est refusée aux désirs d'une façon grave, apparue comme insupportable, est le motif de cette rupture avec le monde extérieur »³⁵¹⁵, écrit-il. Ce qui est frappant, c'est que nous avons déjà noté précédemment que l'ennui découlait d'une réalité qui apparaissait comme odieuse au sujet, qui s'en détachait, retirant tout investissement, et éprouvait alors l'ennui. Nous avons là bel et bien une parenté, ou du moins une conséquence logique, entre l'ennui et la psychose.

Aussi, il n'est pas difficile de relever de telles manifestations dans notre corpus³⁵¹⁶. Dans *Mont-Cinère*, Emily tombe dans une progressive hystérie où elle exprime toute sa frustration face à ses désirs sans cesse reportés :

³⁵¹³ Sigmund Freud, *Névrose et psychose*, Paris, Payot et Rivages, 2014, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 93 pages, p. 32.

³⁵¹⁴ André Manus, *Psychoses et névroses de l'adulte*, Paris, PUF, 2007, coll. « Que sais-je ? », 127 pages, p. 6.

³⁵¹⁵ Sigmund Freud, *Névrose et psychose*, cité, p. 32.

³⁵¹⁶ La folie semble parler à l'auteur. Justifiant ses livres, il écrit le 30 mars 1933 « si je ne mettais pas cette folie dans mes livres, qui sait si elle ne s'installerait pas dans ma vie ? » (Julien Green, *Journal, Les Années*

Lorsqu'Emily fut dans sa chambre, elle tourna la clef dans la serrure et alluma la bougie. Aussitôt, elle se mit à parler à mi-voix, accompagnant ce monologue de petits gestes de la tête et de la main, comme si elle se fût adressée à une personne qu'elle voulait convaincre. Cette légère agitation faisait affluer le sang à ses pommettes et lui donnait un air singulier qui contrastait avec le visage immobile et fermé qu'elle avait eu tout à l'heure en présence de Mrs Fletcher. Quelquefois, un accès de toux l'interrompait au milieu d'une phrase et amenait sur ses traits une expression de souffrance ; elle s'asseyait alors sur son lit et se courbait en deux jusqu'à ce que la crise fût passée³⁵¹⁷.

Emily est dans une théâtralisation de ses désirs : elle s'invente un monde qui correspond à sa vie rêvée et rejette la situation présente, comme le suggère sa crise de toux. Le dédoublement d'Adrienne est encore plus visible après le parricide :

Ses bourdonnements l'avaient prise de nouveau. Elle écouta cette espèce de flux et de reflux dans sa tête. Un moment, elle eut l'impression qu'il provenait de l'extérieur, d'un autre coin de la chambre et qu'il augmentait. Quelquefois ce bruit était à peine perceptible et c'était en même temps, et d'une façon inexplicable, un rugissement énorme et continu. [...] Elle allait devenir folle. Brusquement elle fit un bond vers la table et saisit la lampe dans son poing pour l'avoir tout près d'elle, parce que cette lumière et cette chaleur la rassuraient, et puis cette lampe était une arme ; elle pouvait la jeter à la tête d'un agresseur. À la tête de qui ? Elle se tourna vers la porte de sa chambre et regretta de ne pas l'avoir fermée à clef. Maintenant il était trop tard. Jamais elle ne pourrait franchir l'espace qui l'en séparait. Sa force diminuait. Par une sorte de dédoublement, elle se vit, à peine vêtue, appuyée contre le montant de la fenêtre, la lampe à la main. Que faisait-elle ainsi ? Qu'attendait-elle ? Et, tout à coup, elle fut pénétrée d'une épouvante sans nom. Ce n'était pas, comme tout à l'heure, l'horreur de quelque chose qui rôdait autour d'elle, le sentiment d'être guettée, c'était un ignoble effroi d'elle-même, de ses moindres gestes, de son ombre, et jusqu'à ses pensées où elle croyait deviner les symptômes de la démence³⁵¹⁸.

Après son geste meurtrier, Adrienne ne se reconnaît plus et n'est plus capable de supporter la violence qu'elle découvre en elle, d'où l'apparition de ses bourdonnements qui symbolisent son retrait de la réalité. La répétition du pronom personnel « il » symbolise le côté obsédant du bruit, et comme l'écrit Nadège Grenglet-Vultaggio il a « une connotation marine (« flux » et « reflux ») et animale (« rugissement énorme et continu »). Il rappelle avec force la solitude d'Adrienne et à quel point elle se coupe régulièrement de

faciles, cité, p. 235). En tout cas, il en donne une première représentation dans sa première nouvelle, *L'Apprenti psychiatre*, retraçant l'intérêt malsain d'un précepteur pour la mélancolie de son élève, prenant plaisir à provoquer un déchaînement de cette dernière, qui va alors se transmettre au précepteur même. Aussi, Wolfgang Matz considère que « aucun autre romancier de ce siècle n'a saisi aussi intensément la dissociation du moi. L'effacement des contours qui délimitent le moi et permettent ainsi la formation de l'individualité a été l'un des thèmes de Green [...] ». Déjà avec des personnages comme Emily, Adrienne ou Guéret, il décrit des êtres *hors d'eux* – au sens le plus littéral du terme –, des illuminés, agissant comme sous l'emprise d'un impératif extérieur, étrangers à leur propre action, qui deviennent en quelque sorte eux-mêmes leur propre double » (Wolfgang Matz, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, cité, p. 86). Cela est tout à fait vrai, dans leur psychose, ces êtres ne sont plus eux-mêmes, tant les phases de leur démence sont antithétiques et contribuent à dessiner des êtres étrangers à eux-mêmes.

³⁵¹⁷ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 153.

³⁵¹⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 395-396.

la réalité »³⁵¹⁹. Adrienne n'est plus capable d'interpréter ses gestes. Elle n'en était pas particulièrement capable avant le meurtre, rendue étrangère à tout par son ennui, ici, cette incapacité est accrue par la révélation du côté violent de sa personne. Sa réaction de peur et son désir impulsif de se défendre contre un quelconque agresseur qui n'est autre qu'elle-même suggèrent son déni de la réalité, mais aussi un déni de soi-même. Peu à peu Adrienne prend conscience de ce qu'elle est réellement. Dans un premier temps, la désintégration se note par son impossibilité à expliquer ses gestes désordonnés. Ceux-ci sont subits, et non pas réfléchis, comme l'indiquent le substantif « bond » et l'adverbe « brusquement », qui, associés au passé simple (« bondit ») donnent l'idée de la dissociation mental et corps qui se produit. En outre, la peur de quelqu'un dévie peu à peu vers la peur d'elle-même comme la conscience de l'abomination de son geste et de sa dérivation dans la folie, plus fort, dans la « démence ». On peut faire un parallèle entre cette peur de quelqu'un et la voix du père qui prononce « ho » et qu'elle ne reconnaît plus, comme si un étranger s'était introduit dans cette maison. Elle a ainsi une progressive prise de conscience que la chose dont elle a peur est à l'intérieur d'elle, ce qui donne l'idée de l'ampleur de son effroi. Ce n'est qu'en se voyant agir que les questions fusent et qu'elle ne se comprend plus, n'est plus capable d'expliquer ses gestes et de reprendre contrôle de son corps. « L'ignoble effroi » d'elle-même est mis en relief par l'anaphore en rythme ternaire « d'elle-même, de ses moindres gestes, de son ombre » qui donne une idée du dégoût dans lequel est plongé la jeune fille, consciente un court instant. Ses bourdonnements sont omniprésents et forment des hallucinations, preuve que la jeune fille vit une vraie psychose. En effet, hallucinations, délire, pensée embrouillée : tous les symptômes sont présents et donnent l'idée de la tension que ressent Adrienne. Son angoisse tend à confirmer l'idée que les personnages développent une véritable psychose. André Manus confirme cette impression : « L'étrangeté des troubles est un caractère propre aux psychoses. Cette étrangeté qui est en partie liée à l'incommunicabilité crée un certain malaise dans la relation qu'on peut avoir avec un psychotique. Ce malaise qu'on perçoit sous la forme d'une angoisse est très caractéristique de la relation avec un psychotique »³⁵²⁰. Le psychotique voit la réalité à travers le filtre de sa conscience altérée et ne parvient pas à exprimer l'étrangeté de sa réalité. Son angoisse traduit le bouleversement du personnage par une situation qui se présente à lui avec toute sa violence

³⁵¹⁹ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, p. 98.

³⁵²⁰ André Manus, *Psychoses et névroses de l'adulte*, cité, p. 8.

et lui offre une nouvelle image – inquiétante – de lui-même. Mélanie Klein³⁵²¹ donne une image probante de la psychose pour expliquer l'angoisse qui en découle. Pour l'enfant dans un développement normal, le monde n'est qu'un sein et un ventre remplis d'objets dangereux, puisque l'enfant a tendance à les attaquer. Lorsqu'il se développe, le sujet réévalue la dangerosité du monde par rapport aux valeurs inculquées et parvient donc à évoluer dans un monde et une réalité comprises à leur juste valeur. Pour le psychotique, au contraire, le monde demeure peuplé d'objets dangereux, et c'est bien cette angoisse qu'exprime Adrienne. Elle intervient au moment où son existence entière vient de bousculer et provoque un changement horrible dans celle-ci. N'oublions pas que par son ennui et son impuissance elle exprimait, comme tout « ennuyé », sa peur du changement, d'un nouveau qui déstabilise sa vie entière. Ici, c'est bien d'une telle angoisse qu'il s'agit, intensifiée par son geste meurtrier. Désormais, le sujet provoque l'angoisse, et non plus l'objet. Elle a alors la sensation d'un danger immédiat qui viendra ravir sa vie à l'état larvaire, l'éloigner de ce milieu nourricier qui – bien que vénéneux – la rassure. Tel est le sens de sa peur d'un étranger dangereux. Est remise alors en question son existence, mais aussi cette identité banale à laquelle elle s'accrochait. Dès lors, le personnage s'entoure d'une sorte d'enveloppe qui n'est autre qu'une néo réalité qui est un mécanisme de défense contre le monde qu'elle juge hostile. D'ailleurs, sa promenade en ville est bien l'image de cette impression. Le personnage semble traqué, et paraît tourner dans une cage, observé par ses tortionnaires :

Elle voulait se fatiguer, marcher jusqu'à ce que ses jambes lui fissent mal, ne plus penser à rien, ne plus réfléchir à rien, aller, aller à travers la ville et dans la campagne, et puis revenir chez elle et dormir. Elle remonta la rue Thiers, tourna à gauche, suivit le mur aux glycines qui sentaient si bon, et continua tout droit devant elle. Trois minutes plus tard, elle était sur la place de la petite ville. Des gens la saluèrent. Elle répondit gauchement et pressa le pas. Il lui importait peu d'avoir un but de promenade. L'essentiel était d'être en mouvement. Pourtant elle voulut éviter le marché où presque tout le monde la reconnaîtrait. Elle s'engagea dans une ruelle qui longeait l'église et s'arrêta sous le porche d'une maison pour souffler un instant. Sa peau était moite, elle enleva ses gants qui lui tenaient chaud et passa son mouchoir sur son nez et ses joues. Elle avait été si vite qu'elle ne savait presque plus où elle était. Au bout de quelques minutes elle reprit sa route et sortit de la ruelle pour tomber dans l'artère principale de la ville. À cette heure-ci la rue était encore assez calme. Des commis ouvraient les boutiques et regardaient passer cette dame qui paraissait si pressée. Elle s'en aperçut et, prise d'une frayeur irraisonnée, rebroussa chemin. Tout se brouillait dans son esprit. Cette fille d'ordinaire si posée avait perdu la tête. Elle se serait mise à courir si elle n'avait pas cru que cela paraîtrait suspect, car au fond d'elle-même il y avait toujours la crainte de faire quelque chose qui pût sembler étrange³⁵²².

³⁵²¹ Mélanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, 230 pages. Lire le chapitre XII, « La psychothérapie des psychoses », pp. 279-282.

³⁵²² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 417.

À en suivre la déambulation d'Adrienne, le lecteur a l'impression qu'elle a perdu tous ses repères, aussi bien géographiques que mentaux. En effet, la voilà incapable de se comporter normalement devant les habitants, et elle finit par adopter un comportement à l'opposé de ce qu'elle désire. Son désir n'est qu'un désir d'anéantissement, comme le suggère la première phrase, anéantissement qui passe à travers l'oubli de soi-même. De fait, peu importe qu'elle n'ait pas un but de promenade, écrit le narrateur, du moment qu'elle soit en mouvement : cette remarque s'applique facilement à son existence entière. L'« ennuyé » ne parvient pas à avoir un réel but dans la vie parce que la volonté lui manque pour l'accomplir. Cela prouve bien que le héros est voué à l'inaction, et que cette volonté constamment grignotée ne peut que le mener à une complète aboulie, symptôme de la psychose maniaco-dépressive. De plus, l'épisode met en valeur la perte de la réalité d'Adrienne, qui ne sait plus s'adapter et endosser les codes et les règles adoptés par tous. Cette dernière, pour qui « tout se brouillait dans son esprit », ne sait plus interpréter le monde environnant, qui devient dès lors – pour lui – spectateur et juge de sa dégradation.

Chez Emily, cela est particulièrement évident dès son mariage avec Frank. Si elle comprend l'erreur qu'elle vient de commettre, il y a aussi une bonne part de paranoïa dans son attitude avec lui et sa fille. Elle est persuadée que ceux-ci veulent lui ravir sa maison et commence dès lors à perdre pied dans la réalité. « Un bruit bourdonnant et confus emplait les oreilles d'Emily. Brusquement, elle eut l'impression qu'une brume noire sortait du plancher et des murs et s'avancait vers elle. Elle perdit connaissance »³⁵²³. Ces hallucinations visuelles et auditives sont, pour Michèle Raclot, « le signe de la peur »³⁵²⁴, mais aussi signent la perte de la réalité entamée par son ennui. La fumée noire lui bouche tout horizon et indique combien son jugement est désormais embrumé. Quant au bruit sourd qu'Emily entend, il semble signaler son détachement de la réalité : désormais, elle ne perçoit plus rien et n'est plus capable de dissocier et interpréter les bruits du monde. La mélancolique est bel et bien peu à peu dans un désinvestissement de la réalité qui n'est synonyme que de souffrance et d'angoisse, mais c'est dans ce comportement qu'elle ne fait qu'accroître ses maux puisqu'elle les confine dans un espace clos. De fait, « fuyant la

³⁵²³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 263.

³⁵²⁴ Elle poursuit : « Ces personnages qui agissent malgré eux, qui se sentent dépossédés de leur volonté propre et savent qu'ils sont en train d'accomplir ou qu'ils ont accompli une action atroce ont peur d'eux-mêmes, ou plutôt de cet aspect d'eux-mêmes qui leur échappe » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, pp. 310-311). De là l'apparition de ces sensations qui semblent être l'image de son désir de rompre avec la réalité de son geste et d'en nier toutes les conséquences, et surtout le sens quant à sa propre personne.

société [le mélancolique] se replie sur lui-même, il ne s'intéresse qu'à lui, ne pense qu'à ses maux, est sans cesse en proie à une vive douleur morale, allant parfois jusqu'à l'anxiété et à l'angoisse »³⁵²⁵. Aussi, dès que le pasteur Sedgwick lui confirme son impuissance à renvoyer Frank maintenant qu'elle l'a épousé, elle retire tout investissement de la réalité :

Alors, une tristesse horrible s'empara d'elle. Pendant toute une journée, elle erra de pièce en pièce, sans force, s'appuyant aux meubles qu'elle connaissait si bien, et qui, tout à coup, lui paraissaient différents ; la maison n'était plus la même. Elle se demanda si elle ne perdait pas l'esprit. Assise au salon, elle regardait autour d'elle d'un œil hagard, ne reconnaissant plus ce qu'elle voyait ; et elle parlait toute seule, d'une voix monotone de vieille femme qui s'effraie dans sa solitude et se rassure elle-même en de longs monologues³⁵²⁶.

Encore une fois, le monologue d'Emily suggère l'impossibilité de toute interaction avec autrui. Désormais, il n'y a plus que sa propre personne et son monde intérieur qu'elle projette sur son décor. « Le psychotique est empêché de communiquer comme s'il ne communiquait plus qu'avec lui-même dans une sorte de circuit fermé »³⁵²⁷, confirme André Manus. Le lecteur constate le désinvestissement de l'adolescente ennuyée démente qui ne reconnaît plus le décor dans lequel elle évolue. Nous avons écrit il y a peu que le psychotique n'avait pas conscience de son trouble. Ici, pourtant, Emily semble s'apercevoir qu'elle perd pied, mais cela n'est pas le fruit d'une réflexion. Au contraire, cela est une perception fugitive, qui est sitôt remplacée par sa démente. Par ailleurs, il y a des exceptions : parfois, le psychotique perçoit sa situation comme pathologique, « soit au tout début d'une psychose ou lors de la reprise d'un épisode évolutif »³⁵²⁸, ce qui est le cas chez Emily. La jeune fille rompt ainsi totalement tout lien social ou familial : si au début elle supportait la présence de sa mère, désormais, elle s'enferme peu à peu et s'isole de sa famille dans un vif refus de la réalité. Le déni de la réalité extérieure, remplacée par une réalité intérieure s'observe également chez Adrienne. La folie s'assimile peu à peu à une sorte de rêve, qui dissocie la jeune fille de la réalité, et cela est évident lors de l'épisode du jeu de cartes :

Adrienne ne répondit pas. Il lui semblait que dans cette pièce qu'elle connaissait si bien, quelque chose d'inconnu se glissait. Un changement indéfinissable avait lieu ; c'était une

³⁵²⁵ Jean-Noël Gaudry, « L'écriture peut-elle être mélancolique ? », in *La Mélancolie*, Gérard Peylet (éd.), cité, p. 35.

³⁵²⁶ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 263-264.

³⁵²⁷ André Manus, *Psychoses et névroses de l'adulte*, cité, p. 7.

³⁵²⁸ *Ibid.*, pp. 8-9.

impression analogue à celle que l'on peut avoir dans les rêves où des endroits que l'on sait n'avoir jamais vus paraissent familiers. À un premier mouvement de curiosité succède l'effroi puis la terreur de ne pouvoir s'enfuir, de se sentir immobile et prisonnier. Elle se demanda si elle ne devenait pas folle, et jeta un regard autour d'elle. Ce n'était pas l'aspect connu des choses qui la frappait mais plutôt leur caractère étrange et lointain ; cependant, comme dans un rêve, elle éprouva l'horreur de ne pouvoir faire un mouvement, d'être retenue par une force invisible entre ce fauteuil et cette table³⁵²⁹

Sa folie se fait plus précise, l'envahit insidieusement, et le narrateur parsème dans son récit les manifestations physiques de celle-ci. Aussi, à la place du trop connu du salon succède « un changement indéfinissable », qui fait écho à « l'inconnu » que ressent Adrienne, et son caractère fallacieux est souligné par le verbe « se glisser ». L'inconnu de la situation est en outre illustré par les substantifs « impression » et « rêves ». Malgré le mystère de la situation, l'étrange devient « familier », et la gradation « curiosité » - « effroi » - « terreur » suggère l'étouffement que peut ressentir Adrienne « de se sentir immobile et prisonnier », « de ne pouvoir faire un mouvement, d'être retenue par une force invisible ». On comprend donc qu'à partir de ce moment elle se réfugie dans une autre réalité, sa propre réalité, plus édulcorée. L'étrangeté de la situation est mise en relief par les adjectifs en rythme binaire « étrange et lointain », qui indiquent l'atmosphère onirique dans laquelle s'installe la jeune fille et son progressif abandon du monde réel. D'ailleurs, elle a l'impression lors de cette scène que « tout cela [...] semblait un mauvais rêve »³⁵³⁰, et paraît, malgré la souffrance que l'atmosphère violente et le comportement sadique de ses proches lui procure, devenir indifférente à tout. De fait, elle s'évanouit, signe de son refus de la réalité. De même lors de son séjour à Montfort-l'Amaury. Étreinte par le désespoir de noter que son voyage ne lui apporte pas ce nouveau qu'elle appelle désespérément, Adrienne ressent subitement une impression d'étrangeté : « Ses yeux se fermèrent. Elle eut l'impression que tout changeait autour d'elle. Le bruit que faisait l'ouvrier chaque fois qu'il touchait l'assiette de sa fourchette parvenait à la jeune fille avec un son étrange, un son qu'un bourdonnement continu rendait méconnaissable. Cela dura un instant »³⁵³¹. Nous retrouvons les bourdonnements, qui semblent se manifester à chaque désespoir ou angoisse du personnage, et qui créent un rempart entre elle et la réalité. D'ailleurs, en fermant les yeux, Adrienne s'isole d'une réalité qui lui est trop douloureuse, d'où, sûrement, l'apparition de ces symptômes qui représentent une réaction de défense psychique. Quand elle ouvre les yeux, la jeune fille semble ne plus être capable

³⁵²⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 322.

³⁵³⁰ *Ibid.*, p. 320.

³⁵³¹ *Ibid.*, p. 430.

d'interpréter le monde, comme le suggère cette phrase : « Lorsqu'elle rouvrit les yeux, son regard tomba sur le menu griffonné à l'encre violette. Elle le considéra sans pouvoir le lire... »³⁵³². Même réflexion après la manifestation angoissante de sa nosophobie : « Elle prit un indicateur dans sa valise et en feuilleta les pages sans pouvoir trouver ce qu'elle voulait : des images flottaient dans son esprit, elle n'arrivait même plus à se souvenir de ce qu'elle cherchait dans le petit livre dont les pages trop minces glissaient sous ses doigts tremblants »³⁵³³. Pire que de ne plus pouvoir déchiffrer le monde, Adrienne ne réussit plus à connaître la cause de ses actes. Si au début l'idée n'était pas toujours suivie d'une réalisation, signe de son manque de volonté, désormais, l'acte s'accomplit sans une idée première, dans une perte effective de subjectivité. Le personnage n'est plus qu'un corps, un automate. Nous en avons un autre exemple dans la dernière partie du roman. Après avoir écrit à sa sœur, Adrienne sombre dans cette sorte d'indifférence à tout :

Il y avait en elle une sorte de flux et de reflux du souvenir qui la remplissait d'angoisse. Soudain, et sans qu'elle pût se rendre compte pourquoi, des paroles qu'elle avait entendues autrefois lui revenaient à la mémoire, des propos insignifiants échangés entre Germaine et son père. Elle avait beau faire pour détourner son esprit de ces deux voix, la force lui en manquait. Jusque-là, une énergie nerveuse l'avait soutenue mais depuis quelques minutes les effets de sa nuit d'insomnie se faisaient sentir. Elle n'avait pas envie de dormir ; il lui semblait qu'un engourdissement s'emparait de ses membres, et de même, son cerveau fatigué ne lui obéissait plus ; elle était la proie de n'importe quelles pensées, de n'importe quel rêve. C'était comme un enchantement de sa volonté. Il lui devenait pénible de détourner les yeux de l'objet qu'elle regardait³⁵³⁴.

Nous retrouvons l'image du flux et du reflux à connotation marine, qui donne l'idée du caractère obsessionnel et entêtant des souvenirs qui hantent la jeune fille et dont elle ne parvient à se détacher, signe de sa claustration morale et de son incapacité à se tourner vers le futur. Par ailleurs, Adrienne se détache de la réalité par son indifférence à tout³⁵³⁵ : si le réel lui sert de point de départ de la pensée, ce réel n'est qu'une étape dans son détachement de tout ce qui l'entoure. De fait, le présent n'existe plus, si ce n'est dans la conscience de son corps anéanti. Plus aucune volonté ni force ne l'animent, dans une aboulie et une apathie devenues cliniques. Ces symptômes rythment de plus en plus

³⁵³² *Ibid.*

³⁵³³ *Ibid.*, p. 449.

³⁵³⁴ *Ibid.*, p. 452.

³⁵³⁵ Elle répète « tout m'est égal » (*Ibid.*) à plusieurs reprises, mais le lecteur a du mal à s'en persuader. En effet, cette indifférence proclamée est cependant contredite par son attitude : « Elle tomba agenouillée devant le sofa qui avait pris la place de celui de Germaine et, se laissant aller à une crise de larmes qui lui secouait tout le haut du corps, elle se cacha le visage dans les bras et répéta douloureusement : « Tout, oui, tout » » (*Ibid.*, p. 453). En réalité, il semble justement que ce soit en réponse à cette douleur constante que le personnage connaisse des moments comme celui qui nous avons rapporté plus haut. Si elle y cède, c'est bien parce que l'anesthésie qui l'accompagne la soulage un instant.

souvent le récit. Aussi, après sa dispute avec Mme Legras, Adrienne n'a plus la force de rien :

Elle se laissa glisser sur une chaise et demeura immobile. Une sueur froide coula lentement de la racine de ses cheveux sur son front et ses tempes. Quelque chose s'anéantissait en elle, elle savait qu'elle n'avait plus la force de lutter et, pour la première fois depuis des semaines, elle sentit toute l'horreur de cette maison silencieuse. Malgré l'affolement de son esprit, elle ne trouvait pas en elle de faire un geste. Elle aurait voulu se lever, marcher, mais une horrible lassitude pesait sur elle. Ce fut en vain qu'elle essaya de se redresser sur ses jambes. [...]

Elle eut peur. Dans l'espèce de stupeur où elle était plongée, les idées se succédaient d'une façon désordonnée qui les rendait plus affreuses³⁵³⁶.

Notons la réification d'Adrienne. La première phrase la place en position d'objet : désormais, elle est assiégée par un ennui morbide qui lui enlève toute subjectivité. Son immobilité, son manque de volonté et la perte de toute force physique et mentale sont bel et bien la preuve qu'Adrienne ne connaît plus qu'un ennui pathologique qui la plonge dans la psychose. La voilà hypotonique, incapable de lutter contre son atonie, ni même contre la rumination qui prend possession de son mental. Elle se désinvestit de la réalité, comme l'indique son doute quant à la visite de Mme Legras : « elle se demanda tout à coup si elle n'avait pas été la proie d'une illusion et si Mme Legras était vraiment venue la voir »³⁵³⁷. Adrienne paraît dénier la réalité, pour la remplacer selon sa propre interprétation. En effet, lorsque le bruit des grilles se refermant lui fait retrouver la mémoire, elle réinterprète la scène qui s'est déroulée : « Et les paroles de sa voisine lui revinrent, mais avec un son qu'elles n'avaient pas lorsqu'elles les lui avait entendu prononcer : la haine en était absente, elles ressemblaient à des cris d'alarme, à un : « sauvez-vous ! » qui retentissait dans le silence »³⁵³⁸. Elle reconstruit ainsi un fragment de la réalité à travers une représentation et un jugement nouveaux, qui créent ainsi de nouvelles perceptions pour correspondre à sa néo-réalité. De fait, au lieu de voir dans sa dispute avec Mme Legras une menace d'anéantissement qui passe à travers la haine et le chantage de la dénoncer, Adrienne trouve une nouvelle perception de la scène. Admettre le chantage de Mme Legras serait admettre la réalité de son geste meurtrier et elle la nie avec virulence³⁵³⁹. Or, comme Adrienne est dans le déni, elle refuse de se soumettre à une

³⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 462-463.

³⁵³⁷ *Ibid.*, p. 462.

³⁵³⁸ *Ibid.*, p. 463.

³⁵³⁹ « « Je ne vais quand même pas lui dire que j'ai tué mon père. » Ces mots qui sortaient de sa bouche la frappèrent de terreur. Elle porta les mains à ses yeux. « Ce n'est pas vrai », dit-elle. Brusquement elle abaissa ses mains et répéta comme si on le lui contestait : « D'abord, ce n'est pas vrai. » » (*Ibid.*). Il semble y avoir une véritable séparation entre corps et esprit : c'est bien son Moi qui parle, mais ses gestes sont l'image du

telle interprétation. Lors de la scène du meurtre, elle s'est tout d'abord coupée de la réalité, avant – devant le cadavre de son père – dénier le réel de son acte en s'imaginant qu'elle rêvait. Dans un deuxième temps, elle a reconstitué les faits, l'entendant par exemple ronfler ou se persuadant que rien ne s'est passé puisqu'elle accomplissait le même rituel avant de se coucher. Il en est de même lors de cet épisode, où Adrienne choisit donc sa propre réalité à travers le filtre de sa conscience altérée. Après sa conversation avec le docteur et le vol de Mme Legras, Adrienne est encore plus dans un déni de la réalité.

Brusquement, elle eut l'impression que tout recommençait comme si rien n'était arrivé hier, ni ce matin même. Voilà que de nouveau elle se proposait de faire comprendre au docteur qu'elle l'aimait, mais c'était en elle que tout recommençait, parce qu'en elle il n'y avait pas autre chose que cet amour, alors qu'autour d'elle tout continuait. Les choses allaient vite, plus vite. Les gens parlaient, agissaient, toutes sortes d'événements se préparaient pendant qu'elle demeurait immobile. Elle ferma les yeux et porta ses mains à ses oreilles. Ce bourdonnement qu'elle haïssait, elle l'entendait encore une fois, quelque part au fond de sa tête. Elle était toujours la même, avec la même souffrance. On lui disait : « Je ne vous aime pas », et cela ne changeait rien³⁵⁴⁰.

Il y a bien un refus de la réalité chez Adrienne. Elle se coupe de la réalité pour s'inventer une néo-réalité qui correspond à ses fantasmes. Comme l'explique Robert Neuburger, « la psychose [...] est le fait pour un sujet d'échapper à des contraintes contextuelles inacceptables ou impossibles à intégrer, en créant une nouvelle réalité qu'il est le seul à percevoir et qui le protège tout en l'enfermant »³⁵⁴¹. Ses yeux fermés et son refus d'entendre sont l'image de son refus, tout comme ses bourdonnements qui l'isolent du monde réel. C'est là un mécanisme de défense face à sa douleur. Plus rien n'est capable de briser la néo-réalité d'Adrienne, pas même le retour de la quotidienneté. De cette manière à la réalité se substitue une autre réalité, faite de délires qui sont la

déni qu'elle en fait. Mais nous pouvons noter également le dédoublement de la jeune fille, indiqué par « comme si on le lui constatait ».

³⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 511.

³⁵⁴¹ Robert Neuburger, « Faire surgir la parole là où d'autres s'efforcent de la faire taire », in Sigmund Freud, *Névrose et psychose*, cité, p. 8. Nos psychotiques sont à voir non pas comme des fous incompréhensibles, mais comme des êtres qui ont tout tenté pour fuir leur ennui et trouver des solutions – certes irrationnelles – à leurs problèmes. Il n'est ainsi pas mal aisé de les comprendre et d'éprouver cette pitié dont parlait Georges Duhamel dans son *Essai sur le roman* (1925). Par ailleurs, c'est bien cette réalité qui est la cause de la psychose du sujet, et non pas son être profond. Freud indique en effet que les psychoses proviennent du rapport troublé du moi avec le monde extérieur : « il nous sera également facile, d'après ce que nous avons compris jusqu'ici du mécanisme des psychoses, d'introduire des exemples tendant à montrer que le rapport entre le moi et le monde extérieur y est troublé », écrit-il (Sigmund Freud, *Névrose et psychose*, cité, pp. 30-31). Et étant donné le milieu malsain dans lequel il évolue, nous l'avons étudié dans la deuxième partie, il n'est pas incompréhensible que sa psychose soit, comme le dit Georges Devereux, une « réaction [...] normale[...] à un contexte anormal » (cité in Robert Neuburger, « Faire surgir la parole là où d'autres s'efforcent de la faire taire », in Sigmund Freud, *Névrose et psychose*, cité, p. 23). La part familiale n'est donc pas négligeable dans les psychoses des personnages, et nul doute qu'il faille la prendre en compte.

caractéristique de la mélancolie délirante qu'Hippocrate attribuait à un excès de bile noire chaude, contrairement à la mélancolie stuporeuse, dominée par la bile noire froide. Nous le constatons par exemple à la fin, lorsqu'Adrienne mélange la réalité en parlant de son père vivant, puis mort.

Il faut de l'argent. On ne se marie pas sans argent. Papa m'aidera sûrement. Et s'il refuse, je prendrai ma part, comme Germaine lorsqu'elle est partie. Je prendrai ce qui reste des bijoux de maman. Il n'y a pas de loi qui s'y oppose. Ces bijoux m'appartiennent de toute façon, puisque papa est mort, et c'est ma part d'héritage. Ensuite, comment diable pourraient-ils servir à un homme ? Des bagues de femme et des colliers. Papa ne peut pourtant pas les mettre ! [...]

Et puis, que Germaine se dise bien que je ne vais pas me laisser espionner. J'entrerai, je sortirai comme il me plaira. Si jamais ils s'avisent encore de fermer cette grille pour m'empêcher de me promener, c'est bien simple, je me fais faire une clef à moi, oui, à moi³⁵⁴² !

Adrienne intègre ses obsessions du passé dans un présent qui ne correspond plus à sa propre réalité. C'est un délire de persécution qu'observe la jeune fille, centré sur ses anciennes angoisses, la persécution et l'emprisonnement que lui imposaient ses proches. Adrienne n'est plus vraiment consciente de rien : son père est présent en même temps qu'il est mort, Germaine l'espionne mais elle est aussi partie et ces derniers continuent à l'enfermer. Elle mélange diverses données de sa réalité pour qu'elle puisse réaliser ses désirs. Julien Green décrit alors un personnage hors de soi, « agissant comme sous l'emprise d'un impératif extérieur, étrang[ère] à [sa] propre action, qui devien[...]t en quelque sorte [elle]-même [son] propre double »³⁵⁴³, comme l'écrit Wolfgang Matz pour définir la désintégration des personnages greeniens. Elle vise, dans son comportement, une libération, mais cette tentative échoue. De fait, Nadège Grenglet-Vultaggio analyse : « Dans son discours, elle tente de réaliser tout ce qu'elle n'a pas pu faire dans la réalité : elle rêve de son évasion, elle a le courage de se marier et de quitter la tyrannie parentale »³⁵⁴⁴, signe que sa vie n'aura été que porteuse d'insatisfactions et de frustrations.

Les « ennuyés » paraissent donc correspondre à la psychose maniaco-dépressive³⁵⁴⁵, dans une pathologie qui alterne entre des phases de mélancolie profonde et

³⁵⁴² Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 517-518.

³⁵⁴³ Wolfgang Matz, *Julien Green, Le siècle et son ombre*, cité, p. 86.

³⁵⁴⁴ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, pp. 200-201.

³⁵⁴⁵ Le confirme aussi Norbert Jonard : « la mélancolie a toujours été et est restée une psychose maniaco-dépressive dont les manifestations symptomatologiques recouvraient, au 18^e siècle, un très large éventail d'états affectifs pouvant aller de la tristesse la plus banale au délire chronique tandis que l'ennui était d'abord et avant tout considéré comme une maladie de l'âme liée, non pas à des désordres organiques, mais à un trouble psychologique pouvant avoir un soubassement social » (Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature*

de manie exacerbée³⁵⁴⁶. André Manus donne une description de la mélancolie qui répond aux symptômes des personnages :

Elle se manifeste par un ralentissement psychomoteur au niveau des gestes qui sont lents et rares, de la mimique figée dans une expression douloureuse, de la parole éteinte, monocorde et ralentie. Le trouble de l'humeur est marqué par l'intensité de la douleur morale avec une sorte d'anesthésie affective donnant l'impression que le sujet est vide de tous sentiments et est devenu indifférent à tout ce qui l'entoure. Les seuls sentiments exprimés concernent des impressions d'incapacité, d'indignité et de culpabilité, soit par la majoration de fautes mineures, soit par l'expression de fautes imaginaires. Il y a une perte de tous les investissements, que ce soit les plaisirs et les loisirs qui sont arrêtés en premier, que ce soit ensuite le travail, les intérêts familiaux et sociaux. La vie sexuelle s'interrompt. L'appétit disparaît. Le sommeil est profondément troublé avec surtout un réveil très matinal. Il y a généralement une grande angoisse et surtout un désir de mort pour soi, quelquefois aussi pour l'entourage proche³⁵⁴⁷.

européenne. *Des origines à l'aube du XX^e siècle*, cité, p. 77). Il semble en revanche que l'ennui que connaissent les personnages favorise et accentue la mélancolie comme psychose inscrite en eux.

³⁵⁴⁶ Ces deux phases coïncident avec les deux manières d'affronter l'ennui décrites par Kernbert : d'une part le sujet se défend de l'ennui « par un engagement dans une foule d'activités frénétiques, au besoin à caractère antisocial [...] [pour] réduire la possibilité de concentration du patient et sa perception des expériences internes douloureuses », ou d'autre part le sujet succombe « à un vécu interne mécanique qui accroît en eux le sentiment d'irréalité et obscurcit le sens de toute expérience subjective quelle qu'elle soit » (Giovanni Carlo Zapparoli, *La peur et l'ennui. Contribution à la psychothérapie analytique des états psychotiques*, cité, p. 68). Le résultat est en tout cas le même pour nos psychotiques ennuyés : dans la phase maniaque, il s'agit d'agir désespérément pour s'occuper l'esprit, tandis que dans la phase mélancolique le sujet s'abandonne à ses désillusions et à une inhibition qui indique le fardeau que représente son existence.

³⁵⁴⁷ André Manus, *Psychoses et névroses de l'adulte*, cité, p. 118. Julia Kristeva tente également d'en donner l'origine : « On appellera *mélancolie* la symptomatologie asilaire d'inhibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternance, le plus souvent, avec la phase dite maniaque de l'exaltation. [...] Tout en reconnaissant la différence entre mélancolie et dépression, la théorie freudienne décelez partout le même *deuil impossible de l'objet maternel* » (Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Folio / Essais », 265 pages, pp. 18-19). Se basant sur le travail de Freud, Julia Kristeva associe la mélancolie au deuil puisqu'elle est une perte de l'objet, mais aussi à la dépression car elle est une manifestation hostile à l'égard de l'objet de la perte (« la dépression, comme le deuil, cache une agressivité contre l'objet perdu, et révèle ainsi l'ambivalence du déprimé vis-à-vis de l'objet de son deuil. « Je l'aime (semble dire le dépressif à propos d'un être ou d'un objet perdu), mais plus encore je le hais ; parce que je l'aime, pour ne pas le perdre, je l'installe en moi ; mais parce que je le hais, cet autre en moi est un mauvais moi, je suis mauvais, je suis nul, je me tue. » », *Ibid.*, p. 20). Néanmoins, dans notre corpus, la mélancolie ne peut être qu'associée à la perte de l'objet. Il est évident qu'Adrienne est profondément marquée par la perte de sa mère, en tout cas, tous ses gestes semblent en appeler à l'amour maternel perdu, à une symbiose impossible. De même pour Emily, qui – par la possession de la maison et son attirance pour le pasteur – ne fait qu'en appeler à l'amour paternel. Même constat pour Élisabeth, qui ne fait – du début à la fin du roman – que rechercher la protection et le refuge qui lui ont été enlevés par le suicide maternel. Hedwige aussi, en ne choisissant – inconsciemment – que des homosexuels (elle aime Gaston, mais n'est-elle pas aussi quelque peu amoureuse de Jean ?), ne fait que courir vers la mère, parce que, comme l'écrit Patrick Dubuis à propos de la mère de l'homosexuel, « elle[...] s'impose[ait] à [son] fils comme unique modèle d'identification. C'est pourquoi celui-ci se mettrait inconsciemment à ressembler à sa mère et, sur le plan sexuel, poursuivrait le même objet : l'homme » (Patrick Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, cité, p. 87). En tout cas, notons comme fil conducteur reliant ces personnages mélancoliques leur besoin exacerbé d'affection ou d'amour, d'autant plus fort qu'il a été nié dès le début de leur existence (le confirme Michael O'Dwyer à propos d'Emily : « son état mental est la conséquence d'un manque d'amour », Michael O'Dwyer, « L'insolite dans le cas d'Emily Fletcher », in *Julien Green et l'insolite*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 87), et donc d'estime de soi. C'est en effet par le biais d'autrui que ces mélancoliques pensent accéder à une meilleure estime d'eux-mêmes. Mais face à leur échec, ils n'en retirent qu'une frustration humiliante qui donne une idée de l'intolérance à la perte de l'objet. Au lieu de diriger leur agressivité contre l'objet d'amour, et l'envie ne leur en manque pas, ils la projettent sur eux-mêmes, par peur de perdre l'amour d'autrui. Ils

Nous avons déjà relevé l'apathie d'Emily, qui n'était que son trouble psychotique en sommeil. Le terrain était fertile au développement de la folie et désormais Emily est devenue bel et bien aussi aboulique qu'atonique. De fait, alors que la possession de la maison lui échappe, le lecteur ne constate plus d'explosions de colère ou de tristesse, mais un comportement bien différent, laissant à penser qu'Emily est devenue indifférente à tout, ce qui n'est évidemment pas le cas. Si elle n'exprime pas sa douleur, c'est bien parce que le vide a pris possession de tout son être. La douleur n'en est pas moins présente, mais le sujet est – dans cette phase – comme étouffé par le poids et l'intensité de sa douleur. La même réaction se note chez Adrienne à l'évocation de sa « rencontre » du docteur :

À la fois tendres et féroces, ces souvenirs lui déchiraient le cœur en lui parlant de joie, et elle s'étonna que sous le coup d'une souffrance aussi pleine et aussi violente elle ne défaillît pas. Elle ne pouvait même pas pleurer ; elle était immobile, la bouche entrouverte, retenant son souffle comme pour ne pas interrompre le cours des pensées qui la ravageaient³⁵⁴⁸.

Ce n'est donc pas que la souffrance n'est pas présente, c'est bien que le sujet est étreint, étouffé par cette dernière. D'ailleurs, peu après cette vision à la force évocatrice, Adrienne tombe dans une tristesse intense : « La jeune fille se leva. Machinalement elle fit quelques pas dans la pièce. Elle eut l'impression que ses pieds la menaient où il leur plaisait et qu'elle n'en était plus maîtresse. Comme elle passait près de la table, elle se laissa tomber sur une chaise et s'affala tout d'un coup, le front sur ses bras replié. Elle sanglotait »³⁵⁴⁹. Adrienne répond bien aux symptômes du mélancolique que décrit Jean-Noël Gaudry : « Concernant l'activité psychique du sujet mélancolique, celle-ci est ralentie, difficile, paralysée ou, au contraire, excessive, s'épuisant dans la permanence, la suractivité »³⁵⁵⁰, rendant difficile une quelconque inscription dans la réalité. De même, après sa colère contre Mme Legras, la jeune fille est dépourvue de toute force : « Tout le trouble que la peur et la colère avaient apporté en elle disparaissait peu à peu et faisait place à une mélancolie plus affreuse encore. Elle s'assit dans le grand fauteuil bas où son père faisait sa sieste autrefois, et demeura immobile, le dos tourné à la fenêtre »³⁵⁵¹. Le

incorporent en quelque sorte l'objet d'amour pour mieux le punir à travers eux-mêmes. Nous verrons plus en détail ce mouvement plus loin.

³⁵⁴⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 339.

³⁵⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁵⁰ Jean-Noël Gaudry, « L'écriture peut-elle être mélancolique ? », in *La Mélancolie*, Gérard Peylet (éd.), cité, p. 36.

³⁵⁵¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 464.

mot est dit : « mélancolie », et est confirmé par ses symptômes. Adrienne est enlisée dans une tristesse intense où seule l'inhibition s'exprime. Le sujet semble voué à l'état qui se rapproche le plus de la mort, comme l'écrit Jean-Noël Gaudry : « La pulsion de mort est envahissante et le paralyse dans l'effort de se perpétuer, de durer, d'agir pour ce faire »³⁵⁵². Nous en avons une image lorsqu'Adrienne ne parvient pas à envoyer la lettre à Maurecourt mais déambule dans la rue en proie à une véritable dérégulation.

Dans son angoisse, elle inclina la tête jusqu'à toucher son menton de sa poitrine, et se tordit les mains en silence. Rien de ce qu'elle avait souffert auparavant n'était comparable aux horribles minutes qu'elle vivait depuis un quart d'heure. Il lui sembla qu'elle n'avait jamais su ce que c'était que pleurer jusqu'à ce moment, que ses frayeurs, ses déceptions, son désespoir de jadis n'étaient qu'imaginaires et que, pour la première fois, elle se trouvait devant une réalité affreuse, qu'elle touchait le fond de sa douleur. Elle eut envie de se courber, de se recroqueviller sur elle-même. L'idée de la mort traversa son esprit et ne l'émut pas ; elle se rappela son épouvante de l'avant-veille, lorsqu'elle avait cru que le mal de sa sœur s'était communiqué à elle, mais sa chair n'en frémit pas et ce qui lui faisait horreur quelque temps auparavant la laissait à présent indifférente. [...] Elle eut l'impression curieuse qu'elle était ivre. Ses genoux fléchissaient. [...] À peine avait-elle fait quatre pas dans le jardin qu'elle s'affalait sur le bord d'une pelouse³⁵⁵³.

La tête inclinée, qui rappelle la représentation habituelle de la mélancolie, donne une idée du refus de la réalité d'Adrienne, parce que cette réalité est source d'angoisse et de souffrance. Son angoisse est par ailleurs exprimée par son besoin de se tordre les mains. Elle sombre dans un désespoir intense qui prend la forme du néant. En effet, son désir de se replier sur elle-même, dans une position fœtale par excellence, donne l'idée de l'involution du personnage et confirme l'inhibition générale qui caractérise la mélancolie. Alors même que la seule idée de la maladie, et donc de la mort, entraînait le personnage dans une angoisse exacerbée, désormais c'est bien la résignation qui la caractérise, et pire, l'idée de la mort comme solution pour mettre un point final à ses maux. Enfin, l'incapacité de la jeune fille de tenir sur ses jambes confirme l'idée que la mélancolie grignote peu à peu toutes ses fonctions vitales, mais aussi sa santé mentale³⁵⁵⁴. Le portrait qui est fait d'elle est éloquent. Sa mélancolie stuporeuse marque ses traits : au son de la grille qui se referme sur elle, elle « se retourna pour la regarder avec une expression qui ne peut se

³⁵⁵² Jean-Noël Gaudry, « L'écriture peut-elle être mélancolique ? », in *La Mélancolie*, Gérard Peylet (éd.), cité, p. 36.

³⁵⁵³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 473.

³⁵⁵⁴ Nadège Grenglet-Vultaggio le confirme : « Au fil de l'histoire, Adrienne semble s'acheminer inévitablement vers la folie. Son attitude le prouve : elle se laisse aller, elle renonce à se battre, elle préfère la solitude, la langueur, le sommeil et les rêves, elle se replie sur elle-même, elle ressasse les mêmes idées » (Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, p. 102). Elle ajoute que « l'obsession se manifeste aussi par le motif de la manie » (*Ibid.*), confirmant par là-même notre hypothèse de la psychose maniaco-dépressive des personnages.

rendre. Ses yeux semblaient s'être agrandis ; elle aussi était toute blanche, presque livide et ses lèvres, entrouvertes comme pour être toutes prêtes à crier, n'avaient plus de couleur et se distinguaient à peine du reste de son visage »³⁵⁵⁵. Adrienne porte le masque de son anxiété au son de sa claustration. Son ralentissement psychomoteur s'inscrit dans ses traits et donnent l'idée du vide qui la caractérise. Cela est particulièrement probant à la fin du roman, lorsque Madame Legras lui rend visite. Abattue par la déclaration du docteur, Adrienne parvient difficilement à maintenir son intérêt de la réalité.

Jusque-là, elle avait été plongée dans une sorte de stupeur, puis le son de cette voix qui semblait parodier celle du docteur la secoua, la fit revenir à elle. Elle se laissa tomber dans les bras de la grosse femme et sanglota. [...] De ses deux mains, elle prit le bras de Mme Legras et voulut dire quelque chose, mais ses paroles se changeaient en cris inintelligibles³⁵⁵⁶.

La mélancolique lutte contre son désinvestissement de la réalité. C'est la voix de Mme Legras, par le biais du docteur, qui semble la réveiller. Son expression est difficile, comme l'indique la dernière phrase et devient peu à peu impossible, tout comme toutes ses facultés mentales. Comme l'écrit Michèle Raclot, elle est bien « en proie à cette paralysie cérébrale momentanée »³⁵⁵⁷. De fait, après lui avoir donné l'argent, Adrienne perd pied : « Mais on eût dit qu'Adrienne tombait peu à peu dans un rêve, et, bien qu'elle gardât les yeux ouverts, ils étaient fixes et semblaient ne plus voir ce qui se présentait à leurs regards »³⁵⁵⁸. La jeune fille, comme l'écrivent Henri et Pierre Léo analysant le mélancolique stuporeux, « est figé[e], mutique, sans initiative, en dehors du monde, comme pétrifié[e] de douleur »³⁵⁵⁹. La réalité n'existe plus à ses yeux, elle se laisse engluier par sa mélancolie, qui lui ôte toute réaction³⁵⁶⁰, face au vol de Mme Legras par exemple, toute sensation³⁵⁶¹, mais aussi toute expression, créant un masque figé sur son visage. De même avec Marie Maurecourt : « Mais il y avait dans les traits d'Adrienne la même stupeur qu'au moment où Mme Legras l'avait quittée. Aucune émotion ne se lisait plus dans ses yeux »³⁵⁶², ou encore : « Il y avait quelque chose dans le regard de la jeune

³⁵⁵⁵ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 486.

³⁵⁵⁶ *Ibid.*, pp. 498-499.

³⁵⁵⁷ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 307.

³⁵⁵⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 503.

³⁵⁵⁹ Henri Léo, Pierre Léo, *La dépression*, Paris, PUF, 2005, coll. « Que sais-je ? », 127 pages, p. 39.

³⁵⁶⁰ « Et, saisissant la boîte d'olivier, elle la tendit à la jeune fille d'une main que l'émotion faisait trembler un peu ; mais Adrienne ne parut pas voir ce geste » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 503).

³⁵⁶¹ « « Vous n'entendez donc pas ce que je vous dis, Adrienne ? Adrienne ! Ah ça ! » » (*Ibid.*) ou « Elle mit légèrement la main sur l'épaule de la jeune fille sans qu'Adrienne parut se douter de ce contact » (*Ibid.*, p. 504).

³⁵⁶² *Ibid.*, p. 514.

filles qui ne pouvaient tromper, c'était un regard vide, comme celui d'une personne endormie à qui l'on relèverait les paupières ; les prunelles bleues ne fixaient rien, ne voyaient peut-être plus rien »³⁵⁶³. La jeune fille est bel et bien atteinte de mélancolie, dans sa phase stuporeuse : nous ne sommes plus dans l'agitation, le délire qui forme la manie, mais dans la perte de toute faculté, le ralentissement moteur, et un mutisme de l'expression. D'ailleurs, le narrateur utilise une expression parlante pour décrire un tel phénomène : « Aucune impatience ne se trahissait dans ses gestes ; elle marchait lentement avec quelque chose d'absorbé dans son attitude, sinon dans ses yeux, car ses yeux étaient les mêmes, immobiles comme des yeux de poupée »³⁵⁶⁴. Une poupée, tout aussi inexpressive, c'est bien ce qu'est devenue Adrienne. Elle a un « étrange regard qui se portait d'un objet à l'autre sans paraître les voir »³⁵⁶⁵. Nous l'avions déjà qualifiée d'automate, et désormais, elle n'a plus aucune caractéristique humaine. Elle est agie par sa mélancolie et rien ne semble avoir de prise sur elle. Seule réside l'idée obsessionnelle que le docteur l'aime – cela est particulièrement visible dans le film où la jeune fille répète d'un ton délirant que le docteur l'attend³⁵⁶⁶. Malgré la quantité de sensations qui viennent exciter son indifférence (la vision et l'ouïe sollicitées par le feu d'artifice ou encore la musique fredonnée par Mme Legras), Adrienne demeure insensible, dans une absence à tout qui dit la phase finale de sa mélancolie : « Aucune pensée, aucune émotion ne se lisait sur ses traits »³⁵⁶⁷. Emily aussi connaît de tels épisodes. Désormais vaincue, impuissante face à son mari, la jeune fille se précipite dans la mélancolie :

Il dîna sans hâte, guettant du coin de l'œil la jeune fille qui ne semblait pas même le voir, bien qu'elle fût tournée de son côté et que son regard fût posé sur lui ; on eût dit une personne plongée dans un rêve d'où elle ne parvient pas à sortir ; mais, de temps en temps, elle laissait aller sa tête sur le dossier du fauteuil et gémissait d'une voix presque imperceptible³⁵⁶⁸.

³⁵⁶³ *Ibid.*

³⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 515.

³⁵⁶⁵ *Ibid.*

³⁵⁶⁶ « Et je sais qu'il m'aime », affirme-t-elle dans la rue. Puis, notant que tout est éteint chez le docteur, elle dit : « Tiens, tout est éteint... Oh, je sais pourquoi ! Il a chassé son horrible sœur, il m'attend, il m'attend sur la route » et elle répète avec force, devant un passant médusé : « Il m'attend ! Il m'attend ! [...] Il m'aime et je le sais ! Il m'attend, là bas ». Nous voyons bien les idées obsessionnelles de la jeune fille, pour qui la réalité ne représente plus rien, si ce n'est sa propre réalité. Elle est désormais réellement seule au monde, dans une intériorité prise d'assaut par une conscience altérée. Il est intéressant de noter le fossé entre l'insignifiance du docteur, somme toute peu présent dans la narration, et l'importance démesurée qu'il prend pour la jeune fille. Le décalage indique que le docteur n'est – comme l'écrit Julien Green lui-même – « qu'un prétexte à la lente marche vers la folie » (Roger Cantagrel, « Adrienne Mesurat telle que Julien Green la voit à l'écran », *Le Figaro*, 16 décembre 1949, in *Œuvres complètes III*, cité, p. 1504).

³⁵⁶⁷ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 517.

³⁵⁶⁸ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 240.

Emily n'est plus capable de voir cette réalité qui n'est même plus envisageable tellement qu'elle est source de souffrance. Le lecteur a l'impression qu'en ayant ravi la maison à Emily, Frank lui a aussi ravi sa personnalité entière, puisque tout ce vers quoi elle tendait, toute son existence, de l'enfance à son statut de pré-adulte, ne se résumait qu'à la possession de Mont-Cinère. Ainsi, le dépressif « a le sentiment d'être complètement abandonné dans un monde *essentiellement* différent de lui car, la dépression étant un état asthénique, la vitalité est quotidiennement tourmentée, son expansion est sans cesse entravée, son élan et son exaltation sont freinés. Aucune joie, aucun plaisir ne peut être entièrement savouré ; les désirs sont étouffés dans l'œuf ; les aspirations pourrissent avant de mûrir. Le dépressif est un homme qui se refuse, non qu'il ne veuille pas se réaliser, mais il ne le *peut* pas : il est porteur d'une fatalité qui lui rogne les ailes »³⁵⁶⁹.

À cette atonie du sujet succède des épisodes d'agitation intenses qui forment l'épisode maniaque du sujet. Mélanie Klein écrit à propos de la manie, réfutant la thèse de Freud selon qui la manie est un moyen de fuir la mélancolie que « la manie n'est pas, pour le moi, un refuge devant la seule mélancolie, mais aussi devant une situation paranoïaque qu'il est incapable de maîtriser »³⁵⁷⁰. En effet, face à une situation où le sujet pense être agressé, il réagit en adoptant un comportement qui laisse entendre la violence de son désir de libération. Après le départ définitif de Mrs Fletcher, qui laisse Emily et son mari dans un désarroi financier, Emily ne cesse de s'agiter :

Toute la matinée, elle fut inquiète. Elle allait et venait sans cesse d'une pièce à l'autre et s'arrêtait parfois au coin du feu, mais, incapable de demeurer immobile, elle reprenait aussitôt l'espèce de promenade sans but qu'elle faisait à travers le rez-de-chaussée. Au moindre bruit, elle regardait autour d'elle avec cette vivacité dans les yeux et dans ses mouvements qui faisaient penser à un animal méfiant et craintif.

³⁵⁶⁹ Emil Michel Cioran, *Solitude et destin*, cité, p. 140.

³⁵⁷⁰ Mélanie Klein, *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, Paris, Payot, 1987, coll. « Science de l'homme », 452 pages, p. 327. Elle poursuit : « le moi ne veut ni ne peut renoncer à ses bons objets intérieurs, tout en cherchant à échapper aussi bien à ses mauvais objets qu'aux dangers qu'il court à dépendre de ses bons objets. Pour le soutenir dans son effort à se détacher d'un objet sans y renoncer en même temps, il faut, semble-t-il, un accroissement de la force du moi. Afin de réussir pareil compromis, il *nie l'importance* de ses bons objets comme des dangers dont le menacent ses mauvais objets et le ça. Il n'en essaye pas moins d'*exercer une maîtrise et un contrôle* incessant sur tous ses objets, et son hyperactivité ne fait que témoigner de cet effort » (*Ibid.*, p. 328). Nous citons ces explications psychanalytiques, mais ne nous engagerons pas sur ce terrain. En effet, pour Julien Green, il n'importe guère de connaître les causes pathologiques de la folie. Au contraire, les étapes de la démence ont bien plus d'importance aux yeux de l'auteur parce qu'elles permettent de donner la représentation d'un être entraîné jusqu'à la dissolution de son identité. L'auteur explore ainsi les « limites tracées et [l]es barrières érigées lors du processus anthropologique de constitution du sujet afin de protéger l'homme de l'autre face, obscure et menaçante », analyse Wolfgang Matz (Wolfgang Matz, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, cité, pp. 86-87).

Elle essaya de lire, puis de s'occuper du feu comme elle le faisait d'ordinaire ; cependant, elle ne réussissait pas à fixer son attention sur les choses les plus simples, et elle rejetait de côté le livre ou les pincettes avec un geste plein de colère. Des rides se dessinaient alors sur son front et le long de ses joues dont les os saillaient sous la peau sans couleur. Elle soupirait, croisait les bras, et se remettait à marcher lentement à travers la pièce. Vers onze heures, un bruit de roues l'avertit que Frank revenait de Wilmington et elle se précipita à la fenêtre pour le voir. Comme il montait sur le porche, elle eut un mouvement convulsif, et cédant à une impulsion soudaine, elle courut dans l'antichambre et se lança contre la porte qu'il se préparait à ouvrir³⁵⁷¹.

La manie d'Emily s'exprime dans ce passage de façon évidente et donne une idée de son besoin de se libérer d'une situation qu'elle ne maîtrise pas. Le lecteur note une excitabilité chez elle, accompagnée d'une incapacité à se concentrer qui laisse à penser que « les processus mentaux sont stimulés et accélérés, que ce soit les associations d'idées, la mémoire et l'imagination. Il y a une fuite des idées qui sautent du coq à l'âne si bien que rien de cohérent n'est construit, une idée ou un projet étant abandonné pour un autre »³⁵⁷². La jeune fille exprime sa fureur maniaque en sautant par exemple sur la porte pour empêcher Frank de rentrer, dans une « impulsion soudaine » et « un mouvement convulsif » qui confirment son incapacité à réfléchir. Même son apparence physique illustre la démence qui la dévore : elle a « les cheveux en désordre »³⁵⁷³ et « les yeux brillants »³⁵⁷⁴ qui rappellent le désordre mental de sa grand-mère. Ses paroles expriment elles aussi sa fureur maniaque : « « Imbécile ! » cria Emily. Sa voix était rauque. Elle répéta : « Imbécile ! » avec une sorte de fureur »³⁵⁷⁵. Qu'est, par ailleurs, le geste d'Adrienne de projeter son bras à travers la vitre, sinon l'impulsion soudaine de sa manie ? Le narrateur confirme cette impression : « Il lui sembla qu'elle était pleine d'une force dont elle ne pouvait faire usage. [...] Ah ! elle pouvait gesticuler maintenant ! Elle tourna sur elle-même comme une folle »³⁵⁷⁶. Il y a bien dans son comportement une fuite hors de son état mélancolique signalé quelques lignes plus haut³⁵⁷⁷. Rien ne lui importe plus que d'agir, dans une agitation motrice et une hyperactivité intellectuelle qui disent son euphorie. Elle n'est plus capable de réfléchir, et ce phénomène est accentué par la vue de son sang : « La vue de son sang l'avait mise hors d'elle-même et elle eut l'impression que sa raison s'en allait »³⁵⁷⁸. Ce n'est que lorsque Germaine arrive qu'elle reprend ses

³⁵⁷¹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 266-267.

³⁵⁷² André Manus, *Psychoses et névroses de l'adulte*, cité, p. 119.

³⁵⁷³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 267.

³⁵⁷⁴ *Ibid.*

³⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 268.

³⁵⁷⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 331.

³⁵⁷⁷ « Elle ne le voyait plus que de dos, il n'y avait plus qu'à crier. Alors il se retournerait. Elle ne le put. C'était comme dans ces cauchemars où l'on est incapable de bouger et de proférer un son » (*Ibid.*, p. 330).

³⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 331.

esprits et « se demand[e] confusément pourquoi elle s'était blessée »³⁵⁷⁹. Le personnage ne laisse ensuite plus de doute quant à sa démente. Sur un coup de tête, Adrienne fait ses valises et se rend à la gare pour fuir l'atmosphère malsaine de la maison. Cet épisode donne un aperçu de l'état maniaque dans lequel elle se trouve :

Cela fait, elle se mit à se promener dans la salle d'attente et sur le quai de la gare, tout entière aux projets qu'elle roulait dans sa tête. Une soudaine animation s'empara d'elle et, lorsqu'elle se savait toute seule, elle prononçait tout haut des phrases qu'elle n'achevait pas et que l'on eût crues adressées à une personne faible et veule qu'il fallait encourager et bousculer un peu.

« Allons, disait-elle à mi-voix, allons vite. (Et elle regardait autour d'elle furtivement.) Il faut en finir. Je ne reste plus ici, je ne peux plus... »

Elle craignit d'avoir dit ces derniers mots un peu trop fort et toussa, mais il n'y avait personne assez près d'elle pour l'entendre. Alors elle eut une sorte de rire qu'elle étouffa dans son mouchoir. Presque au même moment, le train parut.

[...] Lorsqu'elle fut assise sur la banquette de drap bleu et qu'elle se sentit emportée lentement d'abord, puis de plus en plus vite, elle eut une envie de se lever et de chanter³⁵⁸⁰.

Désormais seule au monde, par une solitude qui indique la perte de la réalité³⁵⁸¹, Adrienne se livre à des pensées bouillonnantes et désordonnées, comme l'indiquent le verbe « rouler » et l'expression « tout entière », qui sous-entend qu'elle ne vit plus que dans son monde et n'accorde guère d'importance au monde qui l'entoure. Se sentant libre,

³⁵⁷⁹ *Ibid.*

³⁵⁸⁰ *Ibid.*, pp. 424-425.

³⁵⁸¹ Tel est aussi le cas de Rose, la tante d'Élisabeth, qui est isolée par sa perte de la réalité et son comportement étrange. « Dans son esprit gouverné par d'impérieuses habitudes, il s'établissait un vague rapport entre la fin tragique de son mari ou de ses enfants et le plus trivial incident de sa vie quotidienne. Cette femme étrange parlait de la mort un peu comme d'une alliée vengeant les injures faites au carreau de la cuisine. Sans être mauvaise, elle devenait âpre et dure avec l'âge, déçue par la vie qui l'avait frappée trop souvent et pourtant fière de ces deuils qui lui dérangent la tête » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 425). Elle manifeste une certaine déraison, qui, sans être poussée au paroxysme comme dans *Adrienne Mesurat* ou *Mont-Cinère*, contribue à dépeindre l'atmosphère étrange autour du personnage, et à accentuer la peur que ressent la fillette. Il y a également dans sa déraison une certaine réaction face à la quotidienneté pesante de son existence. En effet, le lecteur a l'impression que cette femme qui vit dans une atmosphère de mort fait de ses obsessions une réponse à son existence faite de solitude et de peu de fantaisie. Et c'est en tout cas ce que semble dans un premier temps ressentir Élisabeth : « Avec toute l'innocence de son âge, elle devinait confusément ce qu'il y avait d'insolite dans les manières de sa tante. Cette brusquerie, ces éclats de voix suivis de profonds silences, une certaine lenteur dans le regard et son irrésistible besoin d'en revenir toujours à ses morts, par quelque chemin que ce fût, rien de cela n'échappait à l'enfant qui l'observait sans mot dire et la comparait dans son esprit aux gens qu'elle voyait chaque jour » (*Ibid.*, p. 427). Pourtant, c'est bien cette même Rose qui provoque, par sa démente, sa fuite de la maison. Elle ne vit que dans l'obsession de son mari et son enfant morts, et finit par les réintégrer à la réalité lors d'une nuit d'épouvante pour Élisabeth. En effet, Rose est – comme Adrienne – dans une néo-réalité où elle revit ses obsessions passées. La voilà nettoyant sa cuisine salie par son mari et sa fille : « Le mal que me donne cette cuisine ! criait-elle en reprenant son balai. Ils y viennent tous avec leurs chaussures sales. Ça ne fait rien, n'est-ce pas ? puisque Rose est là pour nettoyer après nous. Rose n'a que ça à faire ! Rose va vous flanquer un seau d'eau dans les jambes, à toi, Charles, et à Estelle. Et à cette petite, ajouta-t-elle, comment s'appelle-t-elle donc, avec ses yeux de chouette ? » (*Ibid.*, p. 434). Comme le fera Adrienne à l'aboutissement de sa folie, Rose mélange présent et passé, réalité et néo-réalité, dans une re-création de son présent.

Adrienne ne se soucie pas du qu'en dira-t-on, trop absorbée par ses projets. Si elle n'est plus capable de s'adresser à elle-même, elle le fait dans une pleine dissociation de son être. La « personne faible et veule » est bel et bien elle-même, à qui elle adresse ses encouragements pour cette fois-ci mener à bien son projet. Tous les symptômes de la manie sont présents, de l'« excitation psychomotrice avec agitation motrice et logorrhée »³⁵⁸² à une altération de la personnalité qui ne correspond plus à celle du sujet. De fait, Adrienne rit toute seule, a envie de chanter et de danser et réussit difficilement à adopter une conduite qui n'attirera pas l'attention des autres passagers. Sa conscience est donc en pleine dissociation. La même conduite s'observe chez Emily, en plein dans l'ennui d'avoir fini son ouvrage :

Parfois encore, elle chantonait en jetant les yeux autour d'elle avec une expression d'inquiétude, puis tout d'un coup, elle se laissait tomber dans un fauteuil et sanglotait, ou bien, se précipitant sur le lit de sa grand-mère, elle s'y roulait avec de petits cris et des éclats de rire, la tête enfouie dans l'oreiller que d'ordinaire elle ne pouvait toucher sans un dégoût horrible et le sentiment d'une souillure innommable³⁵⁸³.

Emily perd tout contrôle sur elle-même, elle semble dans un abandon de son identité qui dit son progressif acheminement vers la folie. Des épisodes de manie et de mélancolie s'alternent dans ce passage et finissent par dépeindre un personnage qui perd peu à peu pied sur tout.

Avant de rentrer chez elle, vaincue par cet épisode qui lui prouve son impuissance, Adrienne ressent l'angoissante sensation d'un étranger dans la pièce, qui n'est autre qu'elle-même :

Mais quelque chose en elle montait tumultueusement, plus fort que ces souvenirs désordonnés qu'elle tâchait d'évoquer. À ses tempes le sang frappait de grands coups qui retentissaient dans sa tête. Elle crut qu'elle allait tomber et agrippa le lit. Elle était sûre qu'il y avait quelqu'un derrière elle, elle avait entendu une respiration plus forte que la sienne, par-dessus son épaule comme tout à l'heure. L'indicateur s'échappa de ses doigts ; elle se laissa glisser sur le tapis et cacha sa tête dans ses mains³⁵⁸⁴.

La jeune fille connaît un autre épisode dissociatif où le lecteur paraît être en présence de deux Adrienne, une qui est prostrée au pied du lit, et l'autre qui manifeste son existence et sa vigueur³⁵⁸⁵ à travers sa respiration et la frayeur qu'elle provoque chez la

³⁵⁸² André Manus, *Psychoses et névroses de l'adulte*, cité, p. 119.

³⁵⁸³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 226-227.

³⁵⁸⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 449.

³⁵⁸⁵ « Une minute, elle demeura les paumes collées au mur, attentive au moindre bruit et presque hors d'elle-même ; le son de sa propre respiration l'affolait, elle crut y reconnaître le bruit du souffle de quelqu'un

plus faible des deux. Adrienne est donc anéantie par elle-même. C'est bien la personne qu'elle a découvert en elle à l'occasion du meurtre qui a ébranlé ses certitudes et l'a précipitée dans la démence, parce que cette réalité lui était trop douloureuse. Il faut donc voir – semble-t-il – l'image de l'autodestruction du personnage par lui-même. De fait, Adrienne perd toute force physique et mentale, et sombre dans un désespoir intense, correspondant ainsi à ces lignes de Julia Kristeva sur la mélancolie : « J'essaie de vous parler d'un gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie »³⁵⁸⁶. Une notation similaire apparaît dans *Le Malfaiteur*, après l'épisode de la lettre triste où une véritable dérégulation étreint Hedwige :

Et brusquement il lui sembla qu'elle devenait la proie d'une force irrésistible, qu'elle n'agissait plus par elle-même, mais qu'une volonté étrangère se substituait à la sienne. Elle cria. Le son de sa voix la surprit. Elle eut le temps de voir Ulrique se tourner lentement vers elle, puis de nouveau elle cria et glissa de sa chaise sur le tapis comme au fond d'un gouffre³⁵⁸⁷.

Le personnage n'est plus qu'angoisse et détresse, comme l'indique son cri, qui dit aussi combien elle est tellement « dépossédée[e] de [sa] volonté propre que [son] corps agit de lui-même »³⁵⁸⁸, à l'instar d'Adrienne qui elle-même ne reconnaissait pas sa voix dans son cri. Elle abdique à elle-même, au personnage de la jeune fille naïve et trop timide pour s'imposer sur autrui. Elle est comme arrachée à sa vie ordinaire pour laisser place à un autre, qui lui, contrairement à Adrienne ou Emily, lutte contre son autodestruction. « Elle n'était plus la même : la jeune fille qu'elle regardait et qui la regardait si attentivement, devenait une étrangère »³⁵⁸⁹, note le narrateur après qu'Hedwige a entendu la révélation de l'impossibilité pour Gaston de l'aimer. Là aussi dans ce dédoublement, Hedwige sort d'elle-même et prend de la distance de ce corps qui n'est qu'un objet de souffrances. C'est en effet hors d'elle-même qu'elle se suicidera, dans un geste accompli sans préméditation et quasi sans désir. Ce dédoublement annonce donc la dissociation de son identité et le refus de la réalité.

d'autre, un souffle épais, rauque » (*Ibid.*, p. 448). Ce passage semble indiquer qu'Adrienne est son propre bourreau : c'est sa prise angoissante de conscience que le décor de l'hôtel présente des similitudes horribles avec sa maison, et donc que son voyage aura été inutile, signe de son impuissance, qui provoque – semble-t-il – son dédoublement. Dans la personne étrangère qui paraît l'assiéger, peut-être faut-il y voir l'idée que le personnage provoque son autodestruction.

³⁵⁸⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, cité, p. 13.

³⁵⁸⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 232.

³⁵⁸⁸ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 304.

³⁵⁸⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 352.

Tout au long du roman, le lecteur aura remarqué la complaisance d'Adrienne pour la langueur, la mélancolie, la passivité et la vie dans les souvenirs, ce qui la pousse à se replier sur elle-même et à capituler, à bout de forces³⁵⁹⁰. Cette attitude est bien l'annonce de la folie qui la prend. Par ailleurs, dans la psychose maniaco-dépressive, le sujet ne parvient pas à dormir, hanté par des pensées qui le tiennent en éveil. Cela se remarque aisément avec Adrienne. Après avoir embrassé la villa du docteur sous une impulsion irrésistible, Adrienne ne parvient à retrouver son calme et le sommeil :

Mais ses pensées l'empêchèrent de dormir. [...] Le sang battait dans les artères de son cou et elle se retourna plusieurs fois sans pouvoir trouver une position confortable. [...] Pendant un long moment elle se tint immobile dans l'espoir que le sommeil viendrait si elle ne bougeait pas, mais chaque fois qu'elle fermait les yeux, des taches et des traits brillants la forçaient à les rouvrir. Un malaise dans les bras et les jambes la contraignit de se retourner pour se mettre sur le côté. À la fin, elle se leva et s'assit au pied de son lit. Toutes sortes de choses lui revinrent brusquement à l'esprit comme pour se moquer d'elle ; elle se rappela qu'elle avait chanté tout à l'heure sur la route. Elle se revit collant ses lèvres sur le mur du pavillon blanc et sentit qu'elle devenait toute rouge à l'idée de ce qu'elle avait pu faire dans une seconde d'emportement. Au bout d'un quart d'heure, elle se recoucha, les bras le long du corps, la tête lourde, et, comme toujours dans les moments où elle était le plus malheureuse, des souvenirs d'enfance vinrent à sa mémoire. [...] Tout à coup il lui sembla qu'elle tombait et qu'elle se retenait ; elle voulut faire un mouvement mais ses mains étaient croisées sous sa nuque et elle ne parvint pas à les remuer. Elle eut la sensation de se débattre et presque aussitôt le sommeil la gagna³⁵⁹¹.

Bien que l'intrigue en soit à son début, les symptômes de sa psychose sont présents, bien qu'atténués, et annoncent un terrain fertile chez la jeune fille. En effet, nous retrouvons l'agitation mentale du malade, qui rumine ses actes passés dans une incapacité de se tourner vers l'avenir et de s'abandonner. Sa difficulté à trouver une position pour dormir indique son anxiété généralisée : tout semble être l'objet de cette anxiété, que ce soient ses actions de la journée ou son passé. Pas de repos possible donc, pour la jeune fille, qui – après cette agitation – connaît une phase mélancolique accompagnée d'un délire de culpabilité (la jeune fille regrette par exemple ses gestes). De fait, notons l'idée de son apathie, exprimée par son incapacité à bouger, ainsi que son aboulie, suggérée par l'impression illusoire qu'elle agit. Il en est de même pour nombre de personnages. Les évanouissements ou un sommeil soudain après un épisode riche en émotions suggèrent leur dédoublement et leur refus de la réalité de leur geste. En effet, pour Nadège Grenglet-

³⁵⁹⁰ Charles Baudelaire connaît les mêmes manifestations de l'ennui. Le 25 décembre 1857, il confesse à Mme Aupick : « ... je suis tombé depuis *plusieurs mois* dans une de ces affreuses langueurs qui interrompent tout ; ma table est depuis le commencement du mois chargé d'épreuves auxquelles je n'avais pas le courage de mettre la main, et il vient toujours un moment où il faut, avec une grande douleur, sortir de ces abîmes d'indolence » (Charles Baudelaire, *Correspondances 1, Janvier 1832 – février 1860*, cité, pp. 435-346).

³⁵⁹¹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 312-313.

Vultaggio, « c'est comme si le protagoniste se dédoublait et n'avait pas conscience de l'acte qu'il vient de commettre »³⁵⁹². Cela est particulièrement vrai et donne une idée de la psychose qui couve en eux et se déverse avec d'autant plus de violence qu'elle n'a été retenue. De plus, il faut voir une réponse du corps qui soulage ainsi la tension psychologique vécue par le personnage. C'est sans doute un moyen d'« échapper momentanément au danger de façon magique en cessant momentanément d'exister »³⁵⁹³, analyse Michèle Raclot.

Ainsi, dans la folie des personnages, les symptômes de l'ennui sont exacerbés pour devenir pûrement pathologiques. « Toutes les maladies de l'âme sont associées à l'ennui »³⁵⁹⁴, confirme Patrick Lemoine. Leur psychose maniaco-dépressive est l'aboutissement normal d'un ennui qui finit par déposséder les personnages d'eux-mêmes. Ils ne sont plus au monde, mais, comme l'écrit Michèle Raclot, « ils sont perpétuellement « hors d'eux-mêmes » »³⁵⁹⁵. Plus rien n'existe pour ces personnages qui ont perdu toute humanité, si ce n'est un monde qu'ils voient sous le voile de leur folie parce que celle-ci répond enfin à leurs désirs. Peut-être faut-il également considérer leur folie comme l'indice d'une fuite hors d'une personnalité bien trop rationnelle qui ne leur a apporté que son lot de souffrances et d'insatisfactions. Parfois même, leur folie est annoncée par leur propension à la rêverie, qui témoigne de leur besoin de fuir hors du monde mais aussi d'eux-même. Dès lors, la folie représente une réelle délivrance, parce qu'elle est une échappatoire hors de leur personnalité.

b) La folie, une délivrance possible :

L'ennui devenu pathologique, il entraîne, comme nous venons de l'étudier, la perte du moi et de son contrôle. En effet, il semble étonnant de voir ces personnages rationnels perdre la tête sous le coup de la passion. Alors même qu'ils semblent voués à un comportement indifférent, les voilà incapables de résister à une impulsion aussi soudaine qu'irrationnelle. Tel est le cas d'Adrienne, courant vers le pavillon blanc pour l'embrasser. « Était-elle folle ? »³⁵⁹⁶, se demande la jeune fille, ne se reconnaissant pas dans ce geste. De même lorsqu'elle projette son bras dans la vitre : « Mais elle gardait une impression

³⁵⁹² Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, p. 103.

³⁵⁹³ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 313.

³⁵⁹⁴ Patrick Lemoine, *S'ennuyer, quel bonheur !*, cité, p. 146.

³⁵⁹⁵ Michèle Raclot, « Démence et folie dans l'œuvre de Julien Green. De l'aliénation à l'illumination », in *Travaux de littérature*, cité, p. 397.

³⁵⁹⁶ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 309.

profonde de ce qu'elle avait fait. Elle ne se reconnaissait pas dans ce geste violent qu'elle avait eu et elle pensait avec une sorte de respect mêlé de crainte à ce qui avait pu le lui inspirer »³⁵⁹⁷, note le narrateur. Adrienne abandonne peu à peu toute rationalité. C'est bien hors d'elle qu'elle accomplit ce geste qui est l'expression même d'une pulsion envers le docteur, mais aussi envers elle-même, comme nous le verrons dans la partie suivante. L'adolescente ennuyée se libère de son éducation et des règles strictes qui corsètent son corps et son âme. Plus tard, elle se surprend à chanter sur la route, s'abandonnant sans retenue : « Elle s'assit sur une borne et se mit à chanter. Il lui semblait que depuis un moment elle était hors d'elle-même et qu'elle se libérait peu à peu de quelque chose. C'était comme si, tout d'un coup, mille souvenirs s'effaçaient de sa mémoire et qu'elle devenait une autre personne »³⁵⁹⁸. Ce « quelque chose » dont elle se libère, c'est bien d'elle-même, ce qui nous fait envisager la folie – aussi étonnant que ce soit – comme une véritable délivrance.

De fait, après avoir passé une partie de la nuit chez sa voisine, Adrienne sort et semble étrangère à elle-même :

Toute l'attention d'Adrienne était prise par ces détails qu'elle avait observés cent fois, mais qui semblaient revêtir pour elle, à cette heure et de cet endroit, un aspect qu'elle ne leur avait jamais vu. Ce fut comme si une sorte d'hallucination s'emparait de son esprit. À force de regarder la villa des Charmes, elle en venait presque à s'imaginer qu'elle n'y avait jamais mis les pieds [...].

« Je rêve, pensa-t-elle. Je ne devrais pas rester ainsi. »

Mais une espèce d'engourdissement la tenait à sa place et elle restait immobile, la joue dans la main et le coude sur la barre d'appui. Et de même qu'elle ne parvenait pas à se lever, à se remuer, elle se sentait incapable de diriger sa pensée. Toutes sortes de souvenirs revenaient en elle sans qu'elle pût faire le moindre effort pour les écarter ; des idées incohérentes traversaient son cerveau à leur gré, lui semblait-il ; elle eut le sentiment étrange qu'elle entrait en communication avec un monde inconnu, que sa volonté lui était ravie, et qu'elle était contrainte de demeurer passive. Il n'était plus question d'être triste, d'avoir peur ; à présent, une indifférence à tout prenait la place du désespoir qui l'avait jetée à terre quelques heures auparavant.

Elle se sentait subitement éloignée de ce qui faisait sa vie ordinaire et, comme elle regardait la villa des Charmes sans pouvoir se rendre compte qu'elle y avait passé sa vie entière, elle s'étonnait aussi des sentiments qui l'avaient tant fait souffrir, et se reconnaissait à peine dans le souvenir de sa douleur. Quelque chose l'emportait hors d'elle-même ; elle eut conscience de ce qu'il y avait de pesant dans sa chair ; sa tête, sa main, son bras, son corps entier lui parurent ne former qu'un seul bloc qui, de lui-même, ne pourrait plus se mouvoir. Il lui sembla qu'elle s'échappait de cette masse immobile et qu'elle flottait au-dessus d'elle. Et, peu à peu, un calme délicieux pénétra dans son cœur en même temps qu'un indéfinissable vertige se saisissait de ses sens. La villa, les arbres penchaient devant ses yeux, d'un côté puis de l'autre, lentement, et cette espèce d'oscillation de la terre la berçait³⁵⁹⁹.

³⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 333.

³⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 310.

³⁵⁹⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 482-483.

La description met en évidence la transformation de la psychose d'Adrienne en une étrange paix intérieure. En effet, au lieu d'éprouver souffrance et agitation devant la médiocrité de sa maison et les souvenirs qu'elle pourrait faire affleurer, la jeune fille opère une distanciation d'avec les choses qui prend forme de l'indifférence que nous avons déjà relevée. Cette indifférence semble être un voile qui isole le sujet ennuyé d'une affectivité exacerbée par sa mélancolie. Tout devient alors du domaine du rêve³⁶⁰⁰, de ce voile onirique qui indique bien une séparation de l'être et du monde extérieur. Et la rêverie est une fuite hors du réel, tout comme la folie est une sorte de délivrance de l'emprisonnement physique et moral. Si Adrienne est paralysée physiquement mais aussi mentalement par des souvenirs qui affluent, elle n'en est pas moins devenue anesthésiée à cette évocation qui s'impose avec violence et désordre. La distanciation est complète : l'adolescente ennuyée a désormais la sensation de flotter au-dessus de son corps, ce même corps qui était devenu une prison et qui l'enracinait dans la quotidienneté et la matérialité de son existence. Édith Perry analyse la scène de façon très juste. Elle écrit : « La sortie hors de la villa se double d'une sortie hors du corps dont nous avons vu à quel point il pouvait être assimilé à une geôle et s'achève sur l'expérience agréable du retour symbiotique à la mère, puisque la séquence se clôt avec l'évocation du bercement de la terre »³⁶⁰¹. Cela est particulièrement vrai et confirme l'idée qu'à la base de la mélancolie se trouve le sentiment de la perte de la mère. Adrienne, encore une fois, semble aller plus loin dans sa quête de la mère disparue : elle accède cette fois-ci à une paix et une sérénité qui sont l'œuvre de sa folie et l'éloignent un peu plus du monde. Étrangement, cette fuite hors de soi contraste avec le vocabulaire de la pesanteur qui rythme la narration : « engourdissement », « immobile », « passive », « pesant », « bloc », ou « masse immobile ». Ce champ lexical indique combien cette impression d'ascension verticale n'est que momentanée. Le personnage est condamné à n'être qu'un corps pesant sur le monde, à ne former qu'un avec ce décor qu'il abhorre pourtant. Toutefois, il faut voir l'indice du détachement progressif du personnage : c'est dans cette pesanteur qu'elle ressent de façon plus accrue encore son élévation, tout comme c'est dans une observation détaillée et irritée de sa propre maison qu'Adrienne parvient à quitter l'enveloppe du « trop connu » que revêtent les choses. Michèle Raclot écrit à ce sujet : « La position de

³⁶⁰⁰ D'ailleurs, Sigmund Freud écrit : « La parenté intérieure de cette psychose avec le rêve est l'état de sommeil, dont l'un des caractères est le détachement total par rapport à la perception et au monde extérieur » (Sigmund Freud, *Névrose et psychose*, cité, p. 32). Dans le rêve, en effet, le désir est satisfait puisque la réalité est recrée, tout comme dans la psychose où le moi renie la réalité. La sensation d'Adrienne de rêver semble donc découler de sa psychose.

³⁶⁰¹ Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 558.

« seuil » se manifeste par une totale dépossession de l'être, l'irruption incompréhensible du bonheur dans l'âme désespérée, tandis que le basculement de tout l'univers quotidien se fait sentir par un vertige physiologique qui n'est que le signe d'un vertige beaucoup plus profond »³⁶⁰². Le personnage accède à l'aspect secret des choses en quittant un corps et une âme réifiés par la quotidienneté de son existence. Elle vit là une « ultime évasion d'un corps qui ne lui avait guère apporté que de la souffrance, ultime avatar imaginaire d'un corps de douleur et de frustration »³⁶⁰³, analyse Jacques Dupont. Aussi, l'indifférence, l'impression d'étrangeté qui nous avons relevées dans sa psychose sont une perte de soi du personnage, dont l'exemple le plus probant se situe à la fin du roman. En pleine crise de mélancolie stuporeuse, la jeune fille n'est plus qu'un automate, détaché du monde et de la souffrance qu'il implique. Fuyant sur la route, Adrienne perd définitivement ce Moi qui n'a fait que l'emprisonner :

Son pas hésita un peu en descendant les marches du perron, et elle s'arrêta dans l'allée, les sourcils froncés, comme si quelque chose la surprenait, quelque chose dans le ciel ou les arbres qu'elle ne comprenait pas bien. Elle eut un regard presque intrigué et se dirigea vers la grille. A ce moment elle se mit à parler toute seule. Ce qu'elle disait était difficilement intelligible, mais le ton détaché, indifférent de ses propos contrastait avec une certaine volubilité.

Elle ouvrit et referma la grille, puis traversa la rue sans cesser de marmonner. [...] Dans la lumière indécise qui tombait du ciel, son beau visage était livide avec de grandes ombres qui arrondissaient les orbites et creusaient les joues. Un air impassible durcissait ses traits comme ceux d'un marbre. Toute humanité s'était effacée de ce front pâle, de cette bouche exsangue qui parlait sans arrêt. [...]

- Allez ! cria la folle. Vous avez peur, vous aussi ! Vous faites bien de courir ! Elle fait bien de courir, ajouta-t-elle à mi-voix, lorsque la vieille se fut éloignée. Mais qu'on ne m'échauffe pas la tête aujourd'hui. J'en ai assez, de toutes ces salopes !

Et, tout à coup, un torrent d'injures les plus grossières s'échappa de sa bouche. Elle cria des mots ignobles qu'elle répétait à plaisir, avec une véhémence affreuse, des mots dont elle n'avait peut-être jamais compris le sens et qui maintenant revenaient dans son malheureux cerveau où tout se brouillait dans une confusion hideuse. Elle agitait les bras dans tous les sens et marchait de plus en plus vite. Sa fureur avait fait place à une gaieté subite, et elle riait à présent d'un rire profond et sinistre. [...]

Bientôt elle fut sur la route nationale. Le bruit de la fête lui parvenait encore. Elle mit les mains à ses oreilles et continua à courir. [...]

Au bout de quelques minutes, elle ralentit sa course et souffla. Un profond silence régnait et la petite ville était loin, mais Adrienne ne s'arrêta pas. [...] Comme tout à l'heure, elle parlait à mi-voix, mais sa langue s'épaississait et elle n'articulait pas un mot que l'on eût pu saisir.

³⁶⁰² Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 692. C'est d'ailleurs étrangement grâce à ce regard ennuyé, quasi nauséux, que le personnage accède à cette fuite hors de soi-même. Aristote ne parlait-il pas, pour expliquer le génie du mélancolique, d'un regard plein de vérité sur les choses, qui en décelant le côté le plus obscur et donc le plus authentique, permettant ainsi – à travers l'accroissement des sensations et de l'imagination – d'accéder à une géniale intuition et une grande faculté à se projeter dans l'avenir ? Ici, le mouvement est le même, et Adrienne parvient à glisser « de la sensation à l'extase » (Michèle Raclot, « Glissements insolites de la sensation. L'expérience de l'extase dans les romans de Green antérieurs à 1950 », in *Julien Green et l'insolite*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 22).

³⁶⁰³ Jacques Dupont, « Adrienne à corps perdu », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 9.

Parfois, son inquiétude grandissait subitement. Alors, elle ramassait ses forces et courait sur la route pendant quelques secondes, comme stimulée par un aiguillon. Puis son esprit s'égarait de nouveau dans d'autres voies, et elle traînait des pieds. Des promeneurs l'arrêtèrent un peu plus tard, come elle dépassait les premières maisons du village voisin. Elle ne put donner ni son nom ni son adresse. Elle ne se rappelait plus rien³⁶⁰⁴.

Dans cet extrait plusieurs éléments illustrent la délivrance d'Adrienne. En effet, dans le premier paragraphe elle n'est plus capable de comprendre le monde l'entourant comme l'indique le fait qu'elle regarde le ciel et les arbres sans comprendre. Peu auparavant, elle regardait le feu d'artifice, mais au lieu d'observer le phénomène, elle ne fixait que le « point où [les fusées] avaient éclaté »³⁶⁰⁵, symbole de son incompréhension du monde. Dès le franchissement de la grille, Adrienne se libère de toutes les tensions qui l'enserraient, des brimades autant physiques que psychologiques et se met « à parler toute seule », des paroles peu « intelligible[s] » bien que dites volublement (et le verbe « marmonner » montre bien que les mots prononcés ne sont que des onomatopées). Il y a là, dans cette glossolalie, une image du désir d'Adrienne d'une nouvelle réalité. Elle déconstruit le langage, ce même langage qui ne l'a fait que souffrir puisqu'il a été l'instrument du docteur pour refuser son amour, ou celui de ses proches pour la violenter et laisse son « ça » la reconstruire à son gré. Plus aucune aliénation, donc, pour une jeune fille qui rejette peu à peu toutes les règles qui ont fait de sa vie un réel carcan. De plus, l'abandon de son Moi lui donne un aspect indifférent à tout, comme le prouvent les mots « détaché », « indifférent » et « impassible ». De façon contradictoire, le narrateur décrit la jeune fille avec un visage « impassible », qui pourtant durcit ses traits, comme pour indiquer l'étrangeté de son comportement et l'absence totale d'humanité de son visage et de ses gestes, accomplis sans aucun contrôle de la raison. L'emploi de l'adjectif démonstratif « ce » ou « cette » pour désigner une partie de son visage permet une déshumanisation d'Adrienne, qui n'est plus réduite qu'à un corps. Cela contribue à l'assimiler à une morte, dont le marbre en est l'image la plus évidente. Cette absence d'humanité est mise en valeur par le narrateur qui commence la phrase par « toute humanité » pour continuer avec une anaphore des membres du corps où ne subsiste plus rien d'humain. D'ailleurs pour la première fois celui-ci appelle Adrienne « la folle », qui crie, s'échauffe avec des phrases exclamatives et se défoule avec « un torrent d'injures » auxquelles elle n'aurait même pas pensé, saine d'esprit. La vulgarité de ces injures à l'égard de personne et de tout le monde se note par l'emploi du superlatif « les plus

³⁶⁰⁴ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 517-519.

³⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 516.

grossières », dont le sens est complété par l'adjectif « ignobles ». Le plaisir qu'elle prend à les hurler est bien la preuve de la désintégration de soi et de ses pensées « où tout se brouill[e] » que subit Adrienne. La séquence des insultes est typique des maladies mentales, où se libèrent toutes les pulsions censurées. En quelque sorte, en plongeant dans sa folie, elle se protège des agressions du monde extérieur, puisqu'elle déverse son monde intérieur sur le décor. Cette dernière parle seule dans un discours où réapparaissent ses démons du passé et s'en libère en mélangeant réalité et néo-réalité. Cette perte de contrôle est confirmée par ses gestes désordonnés ainsi que par un changement subit d'humeur : de la profonde colère à la gaieté injustifiée, qui sonne comme mystérieuse et « sinistre » et contribue à dépeindre l'image d'un être qui n'a plus rien d'humain puisqu'il ne dispose de plus aucun code de comportement, étant incohérent. Après avoir entendu une chanson dont les paroles pourraient s'appliquer à elle (« *Je ne vous aime pas, ou plutôt ce n'est que dans un rêve...* »³⁶⁰⁶) et observé sans les comprendre les villageois qui dansent – autre preuve de son étrangeté à tout ce qui fait l'humanité d'une personne – la jeune fille prend peur que quelqu'un ne s'approche d'elle et se met à courir en « marmott[ant] » des paroles incompréhensibles et en se bouchant les oreilles pour ne pas entendre le monde entier, les personnes saines différentes d'elle. Ce geste l'exclut et montre qu'elle « n'a plus sa place dans la société »³⁶⁰⁷. En outre, le rythme ralenti ou accéléré (elle est par exemple « stimulée par un aiguillon ») du personnage mime sa psychose maniaco-dépressive. C'est comme si elle concentrait les deux phases dans cette scène, indiquant par là même le mouvement final de sa folie. De plus, comme le remarque Nadège Grenglet-Vultaggio, ce sont ses gestes³⁶⁰⁸ qui sont narrés, et non pas ses sentiments, ce qui participe à la progressive déshumanisation. C'est ainsi que le dernier paragraphe clôt le roman sur une note amère et pourtant tout aussi positive pour elle, la perte entière de la personnalité d'Adrienne qui n'est plus capable de dire son nom et son adresse. Le pronom indéfini « rien » symbolise le néant dans lequel est tombée la jeune fille, qui depuis le début porte ce néant en elle, en son prénom. Si l'histoire commence sur la route nationale, elle se clôt

³⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 375.

³⁶⁰⁷ Nadège Grenglet-Vultaggio, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, cité, p. 200.

³⁶⁰⁸ Elle poursuit très justement : « Le fou est aussi, par définition, le symbole par excellence de l'illogisme. Ainsi le terme « gesticulait » assimile Adrienne à un pantin, tandis que dans ses propos incohérents revient l'obsession de la prostituée : « salopes », « mots ignobles », « torrent d'injures » » (*Ibid.*, p. 201). Il y a par ailleurs, semble-t-il, dans cette alternance d'états (le pantin immobile et inexpressif et la folle hors d'elle-même) toute l'image de sa psychose maniaco-dépressive qui contribue à libérer toutes les forces longtemps couvées en elle et retenues sous le masque de l'indifférence à tout. Toute la tension de cette coexistence ambivalente de l'abattement et de l'exaltation se fait jour ici avec violence et « mim[e] le vacillement de sa raison » (*Ibid.*).

aussi en ce lieu, en une circularité qui symbolise le tragique de la destinée d'Adrienne qui n'aura rien pu faire pour empêcher cette fin, ni même devenir heureuse.

Le même mouvement de délivrance se note chez Emily. C'est par la violence de son geste, par l'entremise de ce feu tant désiré et qui coûvait en elle dès le début de l'œuvre, qu'elle se libère des tensions qui l'enserraient. En effet, la folie représente une perte du Moi et de son contrôle, et – si cela est pathologique – il n'empêche que c'est dans cette perte que le personnage semble le plus se révéler tel qu'il est. De fait, il se libère de son éducation, d'une identité tellement façonnée qu'elle ne lui correspondait plus, mais aussi, en quelque sorte de ses désirs. Par l'incendie, Emily détruit tout ce qu'elle désirait, et, même si dans un sens elle se rend dernière propriétaire de la villa en s'incinérant, elle s'affranchit de tout ce qui a pu représenter une restriction dans sa folie de possession. Ses forces intérieures, celles qu'elle retenait en elle, s'expriment ainsi sans entraves dès lors qu'elle est mise face à son échec. La description des flammes qui détruisent la villa en est l'image : « des flammes jaillirent, avec une espèce d'émulation féroce et joyeuse »³⁶⁰⁹. Le lecteur a l'impression, en lisant cette description, que c'est Emily qui lèche ainsi la demeure, tant les flammes ont la même violence sadique qui la caractérisait, image de sa folie avide. La folie est en effet clairement liée à la possession niée dans *Mont-Cinère*. Cette possession impossible est celle du père, qui passe à travers son désir exacerbé d'être maîtresse de la demeure. Juste après la contemplation du corps inanimé de Stephen Fletcher, Emily est choquée puis se calme peu à peu en s'isolant et en s'enlisant dans l'inaction. Le lecteur a la sensation qu'elle ne coïncide pas avec elle-même : « Souvent, elle se parlait à elle-même d'une voix basse et monotone, en regardant autour d'elle avec une mine inquiète »³⁶¹⁰ et il en est de même peu après la mort de sa grand-mère : « Parfois encore, elle chantonnait en jetant les yeux autour d'elle avec une expression d'inquiétude, puis tout d'un coup, elle se laissait tomber dans un fauteuil et sanglotait »³⁶¹¹. Ce sont les prémices d'une psychose qu'Emily développe en grande partie à cause du milieu hostile à son développement dans lequel elle grandit. Le lien entre le manque affectif, la solitude et l'ennui pathologique est évident, comme le confirment Daniel Beaune et Thamy Ayouch : « privés de commerce affectif véritable, incapables de se trouver une place parmi les autres, ils ne parviennent pas à maintenir un sentiment d'identité stable »³⁶¹². Peut-être est-ce la raison pour laquelle le seul but d'Emily en grandissant n'est pas d'évoluer, de

³⁶⁰⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 270.

³⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

³⁶¹¹ *Ibid.*, pp. 226-227.

³⁶¹² Daniel Beaune, Thamy Ayouch, *Folies contemporaines*, cité, p. 30.

s'enrichir du point de vue psychologique, mais de posséder, d'où une chute dans la folie encore plus forte. De fait, Emily se rend compte que tous ses efforts pour devenir la maîtresse de Mont-Cinère – et donc, pour s'émanciper – débouchent sur le néant. Emily comprend que la possession de la demeure ne sera effective qu'en se mariant. Dès lors, la jeune fille consent à partager la maison en y laissant son intégrité mentale. Seul le monde qu'elle se crée lui permet de surmonter le dégoût que provoque Frank :

Il dina sans hâte, guettant du coin de l'œil la jeune fille qui ne semblait pas même le voir, bien qu'elle fût tournée de son côté et que son regard fût posé sur lui ; on eût dit une personne plongée dans un rêve d'où elle ne parvient pas à sortir ; mais, de temps en temps, elle laissait aller sa tête sur le dossier du fauteuil et gémissait d'une voix presque imperceptible³⁶¹³.

Nous avons noté précédemment à propos de cette scène la mélancolie stuporeuse de la jeune fille, ajoutons que c'est en retirant tout investissement de la réalité qu'Emily rend celle-ci moins douloureuse. Ce n'est pas que la douleur est absente, mais que le personnage privilégie un monde intérieur qui répond à ses désirs. Elle se libère par là même de tout ce que la réalité présuppose. Lorsque Frank amène sa fille Laura à Mont-Cinère et lui dit que le feu, la maison et les meubles sont à elle, Emily explose et manifeste une colère violente. Elle sent que tout lui échappe : outre la réalité dans laquelle elle ne parvient plus à s'ancrer, elle perd pied – et sa seule consolation étant sa possession de la demeure – plonge totalement dans la folie. Les manifestations sont identiques à celle d'Adrienne. C'est d'abord « un bruit bourdonnant et confus »³⁶¹⁴, des hallucinations (« elle eut l'impression qu'une brume noire sortait du plancher et des murs et s'avancait vers elle »³⁶¹⁵), des pertes de connaissance qui prouvent combien la réalité est douloureuse pour le sujet ennuyé, une transformation du réel : « elle erra de pièce en pièce, sans force, s'appuyant aux meubles qu'elle connaissait si bien, et qui, tout à coup, lui paraissaient différents ; la maison n'était plus la même »³⁶¹⁶ puis une extranéité totale au décor : « elle regardait autour d'elle d'un œil hagard, ne reconnaissait plus ce qu'elle voyait ; et elle parlait toute seule, d'une voix monotone de vieille femme qui s'effraie dans sa solitude et se rassure elle-même en de longs monologues »³⁶¹⁷. Ces exemples donnent l'image de la nécessité de l'abandon de la réalité pour Emily. Ce qui accentuait son ennui, c'était bien

³⁶¹³ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 240.

³⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 263.

³⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 263.

³⁶¹⁶ *Ibid.*, pp. 263-264.

³⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 264.

son sens démesuré de la possession, une possession qu'elle appliquait à toutes les strates de son existence et qui indiquait sa dépendance au matérialisme. Sa folie met en avant l'abandon total de cette réalité, puisque, force lui est de constater que sa démarche aura été un échec cuisant. Tout ce qu'elle vit, désormais, c'est un étiolement de son appétit de vie qui se remarque dans son retrait de l'existence. Elle s'isole face à l'écroulement de tout autour d'elle, parce qu'elle a construit sa vie sur des fondements fragiles : en faisant de la possession le but ultime de son existence, elle l'a basée sur du vide et ce vide est exacerbé par son échec. Il faut voir dans son impression de ne plus rien reconnaître dans la villa un réel retrait, un refus de la réalité, où s'expriment une insatisfaction d'autant plus grande qu'elle ne doutait pas de sa réussite, mais aussi le manque qui a marqué toute sa vie. En effet, le personnage étant un être de désir, cela sous-entend qu'il a au fond de lui un manque dont il souffre et donc que la possession comble cette béance et lui apporte une certaine consolation. Mais en souhaitant posséder Mont-Cinère, Emily a-t-elle, une seule fois, au moins, éprouvé une quelconque satisfaction, un bonheur probant ? Non, et c'est bien ce que lui révèle l'ennui, tout comme il a révélé l'impossibilité de bonheur à Leopardi ou à Schopenhauer. Aussi, en incendiant la demeure, et elle avec semble-t-il, Emily fait d'une pierre deux coups : elle se délivre de son excès de possession, et en même temps, en abdiquant, en sortant de soi, le personnage conquiert ce qu'elle voulait le plus : ne faire qu'un avec la villa. Elle accède donc à ce que Arnaud Codjo Zohou nomme « l'essentialité » : « Aucun moyen ne sera écarté pour étancher cette soif du plus important, laquelle ne saurait être nommée autrement que soif de l'essentialité, [...] ce qui au fond de chaque homme se donne comme manque »³⁶¹⁸.

Ainsi, la folie des personnages est l'aboutissement normal de l'ennui³⁶¹⁹. Le lien entre les deux affects est évident et est mis en lumière par la similitude entre les symptômes de l'un et de l'autre. Désintérêt pour le monde, désinvestissement de ce monde

³⁶¹⁸ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, pp. 71-72.

³⁶¹⁹ Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont en fait déjà le lien dans son analyse du suicide : parlant de la folie, il écrit que « ces sentiments, dont on constate quelques exemples, ne sont eux-mêmes qu'une des formes de l'ennui inhérent à l'homme, qui, porté à son plus haut degré, revêt le caractère de la mélancolie monomaniaque », mélancolie que nous venons de mettre en valeur chez les ennuyés greeniens (Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. 27). Ou encore : « la folie et ses auxiliaires sont une cause très fréquente de suicide [...]. Les formes de l'aliénation qui ont une influence plus grande sur cette terminaison sont les monomanies tristes. L'exaltation, la manie, peuvent conduire au suicide, à cause des illusions qui les accompagnent » (*Ibid.*, p. 153). L'auteur convoque aussi l'hypochondrie dans une des causes du suicide, décrivant bien l'état d'Adrienne : « L'hypochondrie [...] imprime une teinte mélancolique aux idées. Mais lorsque cette idée augmente, la préoccupation de la santé acquiert la fixité de la monomanie, et le suicide en est assez souvent la conséquence. [...] L'action oppressive de l'hypochondrie finit par amener le découragement, l'ennui et le dégoût de la vie » (*Ibid.*, p. 160).

avec l'étrangéité qui en découle, sensation de sa propre extranéité, déréluction, sont autant les conséquences de l'ennui que de la psychose maniaco-dépressive de certains personnages. Dans ces manifestations communes se dégage alors – du fait de cette « indifférence envoûtée, envers un extérieur *déréalisé* »³⁶²⁰ l'idée que la folie du personnage peut représenter une étrange délivrance. Car en effet, ce dernier n'est lui-même que lorsqu'il repousse les frontières de sa conscience : dans la folie, qui est une vraie démesure, aucune restriction n'a lieu d'être et s'exprime l'identité brute du personnage, plus façonnée et restreinte par son éducation. Du désir d'anéantissement que l'ennui a en son sein, le personnage ennuyé passe alors au désir d'accomplissement, où l'identité n'est plus la geôle qu'elle a toujours été. Aussi le sujet n'est-il véritablement lui-même que lorsque sa violence déferle et qu'il est ainsi amené à libérer ses pulsions.

2 – Le meurtre et le suicide :

C'est donc dans un excès de conscience que les personnages accomplissent l'irréparable. Nous avons déjà mis en évidence la violence qui coûte chez ces personnages ennuyés, qui ne l'expriment que dans la haine de leur existence mais aussi de soi, avant de la déverser sur autrui, mais aussi sur soi, dans un univers tellement hostile et un état d'ennui devenu pathologique qui leur ôte toute responsabilité de leur geste. Il faut voir également en celui-ci la réaction d'un personnage qui a conscience de ne plus rien maîtriser, dans une impuissance qu'il ne supporte plus et qui lui renvoie son incapacité d'être au monde. C'est toutefois, « une chose ridicule de courir à la mort par dégoût de la vie, alors que c'est ton genre de vie qui t'a obligé à courir à la mort », déplorait Épicure tel que le cite Sénèque dans les *Lettres à Lucilius*. Pourtant, le meurtre est bien un dernier sursaut dans leur désir d'enfin faire quelque chose d'une existence fuyante. Émerge ainsi un « vouloir-vivre » qui entraîne irrémédiablement son exact opposé. L'ennui est ainsi une mort : parce qu'il statufie l'être, est un non-temps, est une inappétence pour tout en même temps qu'une somnolence insupportable et a trait au néant, l'ennui ne peut que provoquer la mort effective de l'être, d'autant plus que ce dernier – qui la conçoit pourtant avec angoisse³⁶²¹ – l'appelle désespérément. État de mort psychique, l'ennui est donc partie prenante de la mort. Nous avons étudié dans la première partie le décor dans lequel se

³⁶²⁰ Arnaud Codjo Zohou, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, cité, p. 20.

³⁶²¹ « Négation tragique et non-être radical au cœur de l'être, la mort marque la cessation définitive de toute continuation ; la mort consacre, et pour toujours, le naufrage de la futurition », écrit Vladimir Jankélévitch (Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 50).

meuvent les personnages, un décor vide et désolé qui ne leur parle que de mort et de monotonie ; dans la deuxième partie les relations arides entre les personnages et enfin, dans la troisième partie leur progressive déshumanisation et déchéance. De même, l'angoisse que nous avons mise en lumière chez les personnages ennuyés, est une angoisse d'être au monde, mais aussi de la mort, « la double angoisse de ne pouvoir ni échapper à son destin particulier, ni à la dure nécessité de la mort, et de se trouver seul dans un monde incompréhensible »³⁶²², écrit l'auteur dans l'avant-propos de *Si j'étais vous....*. L'obsession de la mort est vive et la mort effective est le prolongement logique de l'ennui. En est l'image, par exemple, la peur exacerbée de ces personnages face à la mort. Gertrude « avait peur de mourir et ne laissait pas son imagination se promener de ce côté-là »³⁶²³ et est effrayée lorsque décède accidentellement Lina, sa cuisinière. Elle n'ose pas la regarder : « Il va de soi, en effet, qu'elle n'avait pas voulu voir la cuisinière sur son lit de mort avec le mouchoir sur la figure pour cacher on ne sait quoi d'horrible. Lina défunte lui faisait encore plus peur que vivante... »³⁶²⁴. Son imagination accentue l'horreur qu'elle a pour la mort : « Elle imagina la lueur du cierge sur ce gros cadavre massif et se demanda si elle aurait le courage d'affronter un spectacle aussi violemment funèbre... »³⁶²⁵. De même pour Élisabeth que l'imagination de sa mère comme un cadavre accentue la terreur qu'elle éprouve déjà au milieu du débarras de sa tante :

Tout ce qu'elle savait de la mort était atroce, les cris de souffrance, puis cette immobilité incompréhensible, et ensuite la puanteur sinistre dont elle avait entendu parler. Pour la première fois, elle pensa à sa mère non plus comme à une personne vivante, mais comme à une morte. Elle la revit étendue sur son lit, indifférente au froid, les bouts des doigts joints en un geste qui n'était pas le sien, avec un sourire qu'elle n'avait jamais eu, un sourire qui se moquait de tout, de sa fille penchée sur elle, de la religieuse, du cierge allumé, terrifiante. Pourtant c'était elle³⁶²⁶.

³⁶²² Julien Green, « Avant-Propos » de l'édition originale de *Si j'étais vous...* (Plon, 1970), in *Œuvres complètes II*, cité, p. 1527.

³⁶²³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 385.

³⁶²⁴ *Ibid.*, p. 442.

³⁶²⁵ *Ibid.*, p. 443. Ou encore : « De retour dans sa chambre, Gertrude se figura que le cadavre commençait à sentir et, un vaporisateur à la main, parfuma d'opoponax l'air autour d'elle dans l'escalier » (*Ibid.*). C'est aussi la prise de conscience d'autrui, égal à soi mais rendu si différent, qui terrorise les personnages. En effet, telle est l'analyse d'Oswald Muff : « Un corps qui était semblable au sien subit quelque chose d'étrange : il ne participe plus au flot de vie que l'adolescent sent frémir en lui-même. Il est donc autre. Et, instinctivement, l'être esquisse un geste de défense ; il veut se distancer de ce corps figé » (Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 73). Cette réification des corps par la mort lui montre également que là est son destin : lui aussi sera anéanti, encore plus qu'il ne l'est par l'ennui, et surtout, lui chez qui la quête maternelle a été si forte, devra, par la mort, perdre toute localisation.

³⁶²⁶ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 432. Nous retrouvons là l'impression similaire qu'a le jeune Julien Green devant le corps de sa mère : « J'ai pensé de nouveau au visage de ma mère tel qu'il m'est apparu sur son lit de mort. Deux fois j'allai la regarder, restant avec elle quelques minutes qui ont beaucoup compté pour moi. Elle semblait loin de ce monde, loin de nous tous, avec l'air d'avoir reçu en dépôt un secret incommunicable et d'avancer en glissant tout droit vers des régions inconnues. Son extraordinaire gravité fit sur moi une

Comme Emily le fera, Élisabeth ne connaît de la mort que des images toutes faites qu'elle applique ensuite à la mort de sa mère. Ce qui effraie le plus les personnages, c'est bien l'air indifférent à tout qu'ont ces personnes qu'ils ont côtoyées, qui les rend étrangers à leur détresse. Pire, certains, comme ici Blanche, ont un air mystérieux sur leur visage, indiquant que la mort a pris possession de leur corps. Ils revêtent le masque de la mort, un masque qui accentue le mystère de la mort : « Jamais non plus elle n'avait vu à sa mère cet air absorbé ni ce sourire mystérieux qui semblait disparaître chaque fois que le regard se posait sur sa bouche. Et elle eut l'impression de se trouver au chevet d'une étrangère qui eût ressemblé à Blanche »³⁶²⁷. Blanche n'est plus sa mère, mais bel et bien une étrangère investie par ce phénomène étrange et fascinant³⁶²⁸ qu'est la mort. Emily aussi, forcée par sa mère à regarder le cadavre de son père, en est profondément marquée :

Ce fut vers ce point qu'Emily tourna ses regards ; elle eut aussitôt un frisson et aspira violemment en portant sa main à sa bouche. Son père était couché dans son lit, mais recourbé sur lui-même et la face contre le mur. La couverture avait été rejetée et pendait hors du lit, les draps semblaient pris entre les jambes et enroulés autour de son corps. Il y avait quelque chose d'horrible dans son immobilité, qui n'était pas celle du repos. Emily contempla un moment ce spectacle auquel elle ne s'attendait pas, mais dont elle ne pouvait détacher les yeux. Elle ouvrit la bouche et fit le geste d'y mettre les doigts comme pour étouffer le gémissement qui montait de sa poitrine. Des gouttes de sueur perlèrent à la racine de ses cheveux et elle se retourna brusquement : on eût dit qu'un vertige la prenait³⁶²⁹.

Ce n'est pas tant la perte de son père qui l'émeut et la terrorise, mais bien l'idée de la mort et la personnification qu'elle accomplira sur la base de la vision du corps de son père. Notons dans cet épisode une théâtralisation de la découverte d'Emily : le corps semble mis en scène, avant tout par le drap et ses plis qui seront d'ailleurs le premier

impression que les années ne purent effacer et qui m'a, je crois, marqué pour toujours » (Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 953). Pourtant, après cette description, il conclut : « Il y avait autour d'elle un silence énorme ; cependant elle ne me fit pas peur. Les morts ne font pas peur » (*Ibid.*). De fait, contrairement à Adrienne, Emily, Gertrude ou Hedwige, sa réflexion s'assimile plutôt à celle de Louise ou Élisabeth, de par leur sensibilité mystique et leur détachement au monde matériel. Ils ont conscience de l'énigme qui se cache derrière la mort et ressentent la présence du monde caché derrière le réel.

³⁶²⁷ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 423.

³⁶²⁸ Le 13 février 1936, Julien Green rapporte une réflexion de Fraülein Wolff : « « Votre phobie de la mort s'est muée peu à peu en un sentiment voisin de l'admiration. » Il est exact qu'à force de réfléchir à la mort que je redoutais, j'ai fini par m'apercevoir qu'elle était très belle » (Julien Green, *Journal, Derniers beaux jours*, cité, p. 400). *Le Visionnaire* fournit un exemple de ce mélange de peur et de fascination : « Il y a dans la peur un pouvoir de fascination que les plus courageux ont éprouvé ; je me sentis arraché à moi-même par le spectacle étrange de cet être vivant qui glissait dans la mort et il me sembla qu'auprès de lui j'abordais les confins d'une région où le silence est plus profond que notre silence. [...] son regard paraissait vide ; c'était cela même qui m'effrayait et tout ce qu'il y avait en moi d'humain et de terrestre reculait devant cet homme qui habitait déjà un monde étranger au nôtre » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 321).

³⁶²⁹ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, pp. 86-87.

souvenir d'Emily de cette scène. Même le corps paraît mimer la mort dans une position théâtrale qui dit la suffocation de M. Fletcher par la mort. En effet, les draps paraissent l'enserrer, pourvus d'une vie mystérieuse et menaçante. Le père d'Emily semble comme statufié, étrange ironie pour celui qui vouait un véritable culte aux pierres. Par ailleurs, la réaction d'effroi d'Emily n'est pas sans une certaine curiosité qui frôle la fascination pour la mort. Elle ne parvient pas à détacher ses yeux du corps, qui représente pour elle un « spectacle », provoquant un « vertige » face à la révélation de la mort. Aussi « le spectacle qu'elle venait de voir »³⁶³⁰ hante-t-il ses journées, dans un retour obsessionnel mais aussi envoûté à la mort. De fait, elle prend un certain plaisir à se remémorer la scène qu'elle a eue sous les yeux :

Elle y pensa des journées entières. Son esprit, fasciné par ce sujet macabre, ne parvenait pas à lui échapper. Elle se rappelait plusieurs détails qui l'avait frappée d'abord dans la chambre de son père et qu'elle avait oubliés ensuite, comme le mouvement silencieux d'un pan de drap qu'un courant d'air faisait remuer au ras du sol ; elle revoyait, par l'esprit, un grand trou dans la chemise du mort, depuis le cou jusqu'à l'épaule et qui laissait voir une peau d'une blancheur écoeurante ; elle supposait que son père avait déchiré sa chemise dans un grand effort, en se retournant violemment vers le mur, sans doute les bras serrés contre ses côtes. Parfois, sa pensée s'égarant tout à fait dans cette mauvaise voie, elle se demandait quelle avait dû être l'expression de ce visage qu'elle n'avait pas vu, et comme elle n'en pouvait rien savoir, son imagination suppléait à son ignorance. Alors elle tombait à genoux en se cachant la figure comme pour écarter l'innomable vision qui se présentait à elle³⁶³¹.

C'est bien une nouvelle obsession qui se présente à elle, dans un abandon momentané de son obsession pour la demeure. Emily est envoûtée par la mort, ne parvenant pas à résister à ses pensées macabres, qui sont sans doute l'annonce de sa fin. Elle connaîtra en effet toutes les caractéristiques décrites par René Digo : « la monotonie, la perte de l'espoir, l'attente désabusée, l'absence de désir, d'élan vital, l'appel de la mort, le sens douloureux de l'écoulement du temps »³⁶³². Si les corps semblent en effet dans un état de mort, les objets sont doués d'une vie particulière qui suggère que la mort est dans le décor. Emily a beau concevoir une véritable répulsion pour la mort, il n'empêche qu'elle laisse aller son imagination sans la brider et prend plaisir à combler les vides que lui a laissés son observation du corps. Une même curiosité pousse Adrienne à observer de nouveau le corps de son père : « Une soudaine et monstrueuse curiosité la contraignit à

³⁶³⁰ *Ibid.*, p. 87.

³⁶³¹ *Ibid.*, pp. 87-88.

³⁶³² René Digo, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, cité, p. 54.

baisser les yeux »³⁶³³, mais là aussi le personnage n'est pas maître de lui comme le sous-entend le verbe « contraindre ». Ce sont en quelque sorte des pulsions bestiales qui poussent ces êtres ennuyés, à la recherche de nouvelles expériences sensorielles les arrachant momentanément de leurs insupportables monotonie et indifférence à tout, à se délecter de tout ce qu'il y a de plus morbide ou sadique dans l'existence, dans une quête identique à ceux qui observent la mort lente et agonisante d'un insecte qu'ils viennent de maltraiter par ennui. Une description analogue, provoquant les mêmes émotions chez sa mère, se relève avec Mrs Elliot :

Mrs Elliot était étendue sur le dos, en travers de son lit. Son bonnet avait glissé de sa tête et ses cheveux gris s'épandaient sur sa figure. Le désordre de ses couvertures attestait la violence des mouvements qu'elle avait dû faire, mais à présent elle était immobile et respirait avec un bruit qui s'étranglait dans sa gorge³⁶³⁴.

Nous retrouvons la notation des draps, qui encore une fois étouffent le personnage, mais ce qui est le plus intéressant, c'est bien que tous ces « ennuyés » évoluant dans Mont-Cinère semblent voués à une mort, si elle n'est effective, comme le père, psychique. De fait, la grand-mère a désormais « un visage hagard aux yeux grands ouverts »³⁶³⁵, ou des traits conservant « une fixité qui leur donnait un air de stupeur »³⁶³⁶. La mort l'investit peu à peu : « Ce n'était pas que ce visage eût beaucoup changé, c'était autre chose d'indéfinissable et de plus saisissant qu'une altération matérielle. Une expression hagarde passait sur les traits de Mrs Elliot et, par moments, faisait place à un air absorbé »³⁶³⁷, note le narrateur. Désormais, elle n'a plus qu'un « regard vide »³⁶³⁸ et une respiration rauque. Et de fait, elle aussi succombe à la folie et à la mort quelque temps après. Entrant dans la chambre de la morte, Emily se sent alors « en présence de la mort »³⁶³⁹, mais il faut voir dans la frayeur qu'elle en a une part non négligeable de son imagination. C'est en effet de la mort fantasmée du père qu'elle retire ses angoisses, et des images qui vont devenir récurrentes : l'évocation des draps ou des lourds rideaux funèbres, de bruits de pas dans l'escalier ou d'un corps qui ne parle que de mort. Emily crée ainsi une vraie fantasmagorie

³⁶³³ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 398.

³⁶³⁴ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 135.

³⁶³⁵ *Ibid.*

³⁶³⁶ *Ibid.*

³⁶³⁷ *Ibid.*, p. 186.

³⁶³⁸ *Ibid.*

³⁶³⁹ *Ibid.*, p. 210.

autour de la mort qui illustre néanmoins son intérêt pour celle-ci³⁶⁴⁰. Comme l'écrit Jean-Claude Joye, les personnages...

... sont attirés par la mort, et ils cherchent chez les autres à discerner ses effets, à élucider les questions insolubles qu'eux-mêmes se posent, et à délimiter son pouvoir secret. D'une part, ils essaient, intensément, de se figurer ce qu'elle est, d'autre part, ils croient percevoir dans l'expression ultime d'un visage sans vie le reflet d'une vision cachée³⁶⁴¹.

De là la fantasmagorie qu'ils créent et cherchent ensuite à repérer à chaque décès, dans un plaisir étrange de confirmer leurs attentes. Aussi, si Emily en fait une véritable phobie, il n'empêche de fait qu'elle cherche dans la chambre de sa grand-mère de quoi satisfaire ses attentes :

La terreur la clouait à sa place ; elle pensa à son père et aux pas que Mrs Elliot ne cessait d'entendre dans l'escalier, pendant la nuit. [...] Son cœur battait vite ; elle dut s'appuyer contre la porte et resta là un instant, sans bouger, le regard fixé sur les rideaux du lit que sa mère avait tirés et épinglés ensemble³⁶⁴².

Mais peut-être y-a-t-il chez Élisabeth une sensibilité plus accrue à la mort que chez les autres personnages. En effet, si ces derniers ont de la mort une expérience avant tout matérielle, la fillette, elle, semble plus profondément ressentir le mystère de la mort et l'accès à un autre monde. Lorsque M. Lerat meurt, la fillette devine obscurément « la grande présence invisible qui envahissait la maison »³⁶⁴³, cette frontière ténue entre la vie et la mort qui indique le regard différent qu'elle porte sur le monde extérieur. Mais comment expliquer cette fascination, si la mort leur fait peur ? Parce que la mort fait partie de l'être humain, forme le pendant de son identité, son double expliquent Pierre Jourde et Paolo Tortonese : « L'une des plus anciennes formes de double, c'est celui qui m'habite et qui deviendra la mort. L'ombre, le reflet sont dans certaines civilisations cet autre qui accèdera à une vie indépendante après ma mort. Le mort n'a pas de reflet car il est le reflet »³⁶⁴⁴. Cela est particulièrement évident, à en constater l'irrépressible curiosité des personnages face à la mort. La mort est le reflet de leur être, et c'est leur propre personne qu'ils voient dans ces corps sans vie : le double devient aussi familier qu'inquiétant et renvoie aussi bien à leur état présent qu'à leur finitude.

³⁶⁴⁰ « Et c'est elle [la mort], l'inconnue la plus terrifiante, qui structure toute notre vie. La mort, peut-être le plus grand réservoir de peurs et d'angoisse mais aussi de fantasmes et de désirs, est un état depuis lequel rien ne peut se dire ni se penser » (Sophie Bridier, *Le cauchemar. Étude d'une figure mythique*, cité, p. 34).

³⁶⁴¹ Jean-Claude Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, cité, p. 161.

³⁶⁴² Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 210.

³⁶⁴³ Julien Green, *Minuit*, cité, pp. 487-488.

³⁶⁴⁴ Pierre Jourde, Paolo Tortonese (eds), *Visages du double. Un thème littéraire*, cité, p. 10.

Les personnages ennuyés ont d'autant plus une peur de la mort, mêlée à une fascination indéniable que, comme nous l'avons vu, leur temps ne fait qu'en mimer le lent déroulement et en même temps son inexorable arrivée. Michèle Raclot confirme notre impression : « Le temps immobile de l'Ennui n'est-il pas, dans l'univers de Green, l'une des formes les plus discrètement corrosives de la présence de la mort au cœur de la vie ? »³⁶⁴⁵. Tout vient donc sans cesse rappeler au sujet ennuyé son lent mais inévitable acheminement vers la mort, d'où peut-être aussi leur contemplation curieuse de leurs défunts proches, comme s'ils cherchaient à cueillir en eux le mystère de la mort, mais aussi l'éviter. Tout étant également question d'attente, les personnages ennuyés cherchent à briser cette immobilité du temps en agissant, même si cela signifie adopter des solutions irréparables³⁶⁴⁶. Aussi, malgré leur peur phobique de la mort, certains de nos « ennuyés » la provoquent, sous le coup d'une exceptionnelle violence, mais aussi d'un ennui irrité. « Il faut absolument faire quelque chose » : c'est ce désir exacerbé de sortir d'une insupportable monotonie qui semble pousser les personnages au meurtre. Car « au fond de tout il y a la mort »³⁶⁴⁷, déclare en effet Jean, et les personnages sont bel et bien entourés par la mort qui rôde autour d'eux, la redoutant autant qu'ils la provoquent. Telle est aussi la révélation que connaît Adrienne à la contemplation du corps de son père au bas de l'escalier, mais c'est aussi avec toute l'horreur qu'elle conçoit pour la mort qu'elle la refuse. Le passage est probant :

Elle regarda et ne vit rien. La lumière tombait mal. Elle tendit la lampe presque à bout de bras et vit un corps au bas de l'escalier. Son poing tremblait. Il y a une manière d'être couché à terre, d'être immobile qui ne peut tromper, qui ne ressemble en rien au sommeil ou à la syncope ; la mort ne se contrefait pas. Elle distingua la tête dans une tache sombre, puis les bras étendus n'importe comment au-dessus du crâne et les jambes pliées ; les deux pieds étaient couchés parallèlement sur la dernière marche. Elle retira son bras et la vision disparut³⁶⁴⁸.

Ce refus de la mort, pourtant constatée, s'illustre par le jeu de lumière qui met en valeur le corps, puis le cache, comme Adrienne le relèguera dans un coin d'ombre de sa

³⁶⁴⁵ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 762.

³⁶⁴⁶ Et les personnages en sont bien conscients. Adrienne, après le parricide, « avait l'impression que quelque chose d'irréparable s'était accompli » (Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 405), tout comme Guéret a conscience qu'après le meurtre, « il fallait continuer sa vie dans le sens qu'il lui avait donné la veille » (Julien Green, *Léviathan*, cité, p. 694). Chaque acte pèse sur les personnages, d'où leur difficulté à agir. Ils ont l'impression, lorsqu'ils sortent de leur inertie, d'une part que tout geste leur coûte, et d'autre part qu'il aura des conséquences fatales. Pourtant, rien ne change pour eux, l'existence s'étire sans la moindre nouveauté à l'horizon, en les enfermant dans un cercle enchanté qui semble irrémédiable. On comprend d'autant plus leur geste meurtrier qu'il est accompli dans le besoin désespéré de briser la morne quotidienneté de leur existence.

³⁶⁴⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 322.

³⁶⁴⁸ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, pp. 392-393.

conscience. Cela se remarque très bien dans la mise en scène de Marcel L'Herbier, par le plan fixe sur le corps d'Antoine Mesurat, qui donne l'idée de l'horreur d'Adrienne face à son geste, puis par la lumière qu'elle fait circuler sur le corps, s'arrêtant sur le sang à la tête de son père. « La vision disparut » indique bien le refoulement de son crime : elle disparaît en effet, parce qu'elle retire la lumière³⁶⁴⁹ : dans son refus du meurtre, celui-ci n'existe pas, parce qu'elle ne fait pas toute la lumière sur les raisons qui l'ont amenée à le pousser. Par le meurtre de son père, Adrienne tue l'objet de désir qui la rend si malheureuse. Ce transfert sur son père s'explique par un complexe d'Œdipe négatif : elle désire la mère et tue le père. En effet, le désir de la mère transparaît à travers son « amitié particulière » pour Mme Legras ; le père fait l'expérience de l'amour mêlé de haine qu'elle éprouve pour le docteur. Par ce meurtre, elle annihile celui qui l'attriste sans le savoir³⁶⁵⁰, et les passages où elle reproche au docteur son indifférence et sa tristesse en sont la preuve. Par exemple après le départ de sa sœur elle contemple en toute liberté le pavillon du docteur et dit à mi-voix : « que je suis malheureuse [...] à cause de lui. »³⁶⁵¹. Ce sont en quelque sorte les côtés féminins des êtres qu'Adrienne recherche car ils comblent la part de douceur féminine qu'elle n'a pas connue. Telle est la raison pour laquelle elle se lie d'amitié avec Léontine et pour laquelle elle est attirée par le docteur (par définition, le docteur soigne, mais aussi il agit avec une douceur maternelle lors de la confession d'Adrienne). Aussi, en poussant son père dans l'escalier, elle rejette instinctivement tous les objets de sa souffrance, d'où son statut de coupable innocente, comme beaucoup de personnages greeniens. Autrement dit, la victime est coupable et le coupable est victime. C'est en effet dans un état hors d'elle-même qu'elle accomplit le parricide, presque sans en prendre conscience. Si elle pense un moment au suicide, c'est finalement le meurtre du père qu'elle accomplit dans le même lieu, et peut-être faut-il voir dans ce glissement que nous retrouvons dans la scène où Adrienne se blesse le bras,

³⁶⁴⁹ Mais elle disparaît aussi une fois que cette atmosphère de mort à laquelle les personnages participent pleinement s'évanouit. De fait, le lendemain matin, Adrienne peine à intégrer la réalité : « Elle la [la tache de sang] regarda longtemps et ne put croire qu'il s'agissait de son père. Elle l'avait cru un instant la nuit passée, alors que, penchée par-dessus la rampe du deuxième étage, elle promenait sa lumière dans le vide jusqu'à ce qu'elle réussît à en faire tomber les rayons sur le pavé de l'antichambre. Maintenant qu'il n'y avait plus cet épouvantable silence de minuit et cette obscurité profonde qui remplissait d'horreur la maison entière, elle ne comprenait plus. C'était comme si l'on avait substitué un mannequin de son au corps qu'elle avait vu d'abord » (*Ibid.*, p. 398). Il y a donc bien une participation émotive du sujet, comme nous l'avons vu pour Emily. Ils se créent de véritables images, devenant des motifs qu'ils appliquent ensuite au décor qu'ils ont sous les yeux. Une fois l'ambiance morbide disparue, ils peinent ainsi à croire d'une part que ce décor est le même, et d'autre part que les actions qu'ils y ont accomplies aient pu se produire. La mort permet alors d'échapper au réel, les introduisant à l'existence d'un monde caché derrière l'apparence banale des choses.

³⁶⁵⁰ « sa pensée se reportait ensuite sur l'objet même de sa passion, celui qui, sans le vouloir, sans le savoir, la rendait malheureuse » (*Ibid.*, p. 369).

³⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 374.

l'indice de la dépendance d'Adrienne à Antoine : le tuer, c'est, pense-t-elle, se tuer, parce que le père l'a intégrée. De plus, dans cet épisode l'ennui tue concrètement la curiosité que le père dirigeait de façon malsaine contre sa fille : ce sont d'abord les questions malsaines du père qui ont amené Adrienne à le pousser dans l'escalier, mais aussi sa menace de l'emprisonner définitivement :

- Monte à ta chambre, commanda-t-il.

[...] Dans cette maison où l'architecte avait voulu tirer tout le parti possible d'un petit espace, l'escalier était assez raide, ce qui rendait la montée désagréable. Adrienne s'arrêta à mi-chemin et s'appuya à la rampe. Il lui sembla que ses genoux allaient tout d'un coup plier sous elle, et elle se demanda si une chute jusque sur le marbre du corridor suffirait pour la tuer. « Pas assez haut », pensa-t-elle³⁶⁵².

Adrienne est pour l'instant sous le joug du père, elle est obligée de lui obéir. Mais peu après, l'ennui va tuer le père, comme le montre la phrase (« tout son poids se porta sur les épaules de son père qui perdit l'équilibre et tomba en avant³⁶⁵³ »). En définitive, Antoine a été tué par son propre ennui, par la vacuité de sa vie. En effet, tous les personnages accomplissant l'irréparable sont pris à la gorge par un ennui qui paralyse leur existence et donc leur bouche tout avenir. Il semble donc évident qu'il y ait avant tout une part d'ennui dans la genèse de leur geste. Si ce dernier est toujours accompli sous le coup de l'émotion ou d'une quelconque pulsion sauvage, c'est bien parce que l'ennui a exacerbé en eux la sensation que leur vie se résume à une douloureuse attente de la mort, ce quelque chose indéfini³⁶⁵⁴ dont nous avons parlé au début de notre travail. Tout ce qu'ils font, c'est bien dans une visée inconsciente : repousser la mort, ou du moins ressentir leur être au monde. C'est bien une véritable pulsion bestiale qui anime Emily au moment où elle cherche à étrangler Laura, la fille de Frank : « Avant qu'on eût le temps de l'en empêcher, elle se laissa tomber sur la petite fille et lui étreignit la gorge de ses mains »³⁶⁵⁵. Elle réagit contre l'impression de ne plus être depuis son mariage. De fait, se mariant, elle perd la demeure, et Frank n'est pas en reste pour le lui rappeler, avec un manque de délicatesse qui invite à se questionner sur ses réelles intentions. D'objet, il est devenu un réel sujet qui lui a ravi la demeure. Face à ces continuels rappels qu'elle n'est plus maîtresse des lieux, Emily ne peut que réagir par la violence. Son désir est sans cesse frustré, et il n'est pas

³⁶⁵² *Ibid.*, p. 386.

³⁶⁵³ *Ibid.*, p. 391.

³⁶⁵⁴ Chez les Lerat, Élisabeth « ne savait plus si elle était heureuse ou malheureuse. Il lui semblait qu'elle attendait quelque chose » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 464) et Hedwige aussi résume pas autrement son existence : « Attendre était au-dessus de ses forces, attendre, ce n'était pas vivre, c'était mourir » (Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 372).

³⁶⁵⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, cité, p. 269.

étonnant qu'une telle frustration entraîne irrémédiablement sa violence meurtrière. Le meurtre suggère donc leur insupportable sensation de ne rien être qu'un corps réifié.

Car est-ce être vivant que de ne faire qu'attendre, prisonnier d'un « je » qui annihile tout changement puisqu'étant lui-même immuable ? Leur Moi est bien une geôle, parce que comme Brittomart le déclare, « il faudrait [...] pouvoir quitter la geôle avant que l'ennui s'y installe »³⁶⁵⁶, avant même que le corps prévale sur l'âme, à l'instar de la mère de Mme Vasseur, qui avait « quitté cette vie bien des années avant sa mort »³⁶⁵⁷. Ainsi, la mort est bien une des échappatoires à l'ennui, et c'est sans doute par le suicide que les personnages expriment leur horreur d'eux-mêmes à l'instar de Baudelaire expliquant le suicide qu'il projetait d'accomplir : « Je me tue parce que la fatigue de m'endormir et la fatigue de me réveiller me sont insupportables »³⁶⁵⁸. Il s'agit en quelque sorte d'échapper à la vie. Ce qui est intéressant, c'est que comme pour le meurtre, leur suicide paraît tout à fait incident, quasi accompli indépendamment de leur volonté³⁶⁵⁹ – pour autant qu'ils trouvent le courage de passer à l'acte³⁶⁶⁰. Il y aurait deux caractéristiques dans l'impulsion du suicide : « dans l'une, l'homme conserve la liberté de la volonté, tandis que, dans

³⁶⁵⁶ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 881.

³⁶⁵⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 211.

³⁶⁵⁸ Charles Baudelaire, *Correspondances I, Janvier 1832 – février 1860*, cité, lettre à Narcisse Ancelle du 30 juin 1845, p. 70. Outre les manifestations physiques de son ennui – vomissements, douleurs d'estomac, insomnie (« de singuliers étouffements et des troubles d'intestins et d'estomac qui durent depuis un mois. Tout ce que je mange m'étouffe ou me donne la colique. Si le moral peut guérir le physique, un violent travail continu me guérira, mais il faut vouloir, avec une volonté affaiblie, - cercle vicieux », *Ibid.*, p. 438) – Baudelaire l'attribue à l'insatisfaction de soi-même. Il ne se supporte plus, en effet, et son isolement n'est pas étranger à son mécontentement. En plus de ses difficultés matérielles, il « s'ennuie d'être ce qu'il est et de ne pas réussir à devenir celui qu'il voulait être » (Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, cité, p. 146), rappelant par là même le regret de nombreux personnages greeniens de n'être que soi-même.

³⁶⁵⁹ Dans ce cas, peut-on parler de suicide ? L'étymologie du mot met en avant le fait d'être l'auteur de sa propre mort : le mot vient du pronom « sui » (soi-même) et de « cide », de « caedere » qui signifie « frapper », « tuer ». L'intention du sujet n'est donc pas indiquée par le mot, puisqu'il « ne s'applique qu'aux actes conscients et libres », analyse Maurice Van Vyve (Maurice Van Vyve, « La notion de suicide », in *Revue philosophique de Louvain*, Louvain, n°36, 1954, pp. 593-618, p. 595). Il faut qu'il y ait une volonté du sujet pour qu'il y ait suicide à proprement parler, tout comme il faut que le sujet sache qu'il se donne la mort. Cela paraît évident, mais nous allons voir que cela ne l'est pas tant avec les personnages greeniens. Nous utiliserons donc le terme « suicide » dans le sens où le sujet est l'acteur de sa propre mort.

³⁶⁶⁰ Car c'est un réel cercle vicieux. Si l'ennuyé désire en finir, il peine à trouver la volonté et la force physique et morale pour se suicider, à l'instar de Kierkegaard : « Si une pierre tombait et me tuait, ce serait au moins une issue » (Søren Kierkegaard, « Diapsalmata », in *Ou bien... ou bien, La reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort*, cité, p. 44). Philippe d'Épaves en est également une illustration et est ainsi condamné à sa lâcheté. Enfin, certains personnages semblent vouloir tout autre chose que la vie ou la mort. Ils ne veulent ni mourir, ni vivre, à l'instar de Bernardo Soares : « Qui donc me sauvera d'exister ? Ce n'est pas la mort que je veux, ni la vie : mais cet autre chose qui luit au fond de mon désir angoissé, comme un diamant imaginé au fond d'une caverne dans laquelle on ne peut descendre. C'est tout le poids, toute la douleur de cet univers réel et impossible [...]. C'est le manque immense d'un dieu véritable qui est ce cadavre vide, cadavre du ciel profond et de l'âme captive. Prison infinie – et parce que tu es infinie, nulle part on ne peut te fuir ! » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, pp. 92-93). Louise et Élisabeth sont de tels personnages, qui cherchent une autre dimension à l'existence privée de Dieu dans laquelle elles errent et sont retenues avant qu'elles ne choisissent de disparaître.

l'autre, il n'est plus maître de soi »³⁶⁶¹, analyse Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont. Il serait en effet étonnant que ces personnages ennuyés qui manquent cruellement de volonté parviennent à trouver la force de mettre fin à leurs jours et de faire mûrir ce projet. Au contraire, le suicide est une impulsion subite, une pulsion qui vise en tout cas à sortir de soi-même et à mettre fin à ses souffrances tout en les appelant pour ressentir leur être au monde.

Nous pouvons à ce stade essayer de définir le suicide en fonction de la tentative de définition du sociologue Émile Durkheim, qui – bien qu'il confonde « se tuer » et « se suicider » – met en avant la richesse et la différence de degrés du meurtre de soi-même. De fait, il peut être une attitude volontaire, négative, ou bien une simple abstention qui obtient le même résultat. « On se tue tout aussi bien en refusant de se nourrir qu'en se détruisant par le fer et le feu »³⁶⁶², écrit-il. De même, il n'est pas forcément nécessaire d'être l'auteur de sa propre mort pour que celle-ci soit considérée comme un suicide. La différence avec celui qui commet sa propre mort concerne le détail matériel de l'action, poursuit Émile Durkheim. Aussi, « il y a suicide quand la victime, au moment où elle commet l'acte qui doit mettre fin à ses jours, sait de toute certitude ce qui doit normalement en résulter »³⁶⁶³. En d'autres mots, il y a suicide lorsqu'il y a advertance, lorsque le sujet est lucide quant à sa mort. Il peut donc s'agir d'un suicide sciemment provoqué, mais aussi d'un suicide que Durkheim appelle « embryonnaire » en cela que le suicide peut être la conséquence exagérée d'actions usuelles, comme par exemple le décès de « l'apathique qui, ne tenant vivement à rien, ne se donne pas la peine de soigner sa santé et la compromet par sa négligence »³⁶⁶⁴. Car cette *athumia*, l'athymie, une sorte d'indifférence généralisée à tout ne peut que traduire « le néant de l'âme »³⁶⁶⁵ qui se généralise en désir du néant. En cela, il ne faut pas négliger la parenté de cette dernière mort au suicide puisqu'il y a toujours le désir secret ou l'espoir inavoué de se donner la mort. Le terme a donc en son sein des acceptions assez larges, dont Maurice Van Vyve met en avant les limites. En effet, le suicide embryonnaire ne serait-il pas plutôt proche du sacrifice ? Le problème, c'est bien de savoir si la mort a été considérée comme une condition nécessaire pour atteindre ce que l'on désirait (cas par exemple du soldat

³⁶⁶¹ Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. VI (Préface).

³⁶⁶² Émile Durkheim, *Le suicide*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2009, 530 pages, p. 3.

³⁶⁶³ *Ibid.*, p. 7.

³⁶⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁶⁵ Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. 167.

s'engageant pour défendre sa patrie et acceptant, de fait, tout ce que son geste implique) ou bien si elle a été recherchée pour elle-même. Il semble donc, comme l'écrit Maurice Van Vyve, « qu'il faille restreindre la définition de Durkheim en refusant le nom de suicide au sacrifice »³⁶⁶⁶. Gabriel Marcel souligne un fait qui peut aider à différencier les deux cas. Il met en évidence « l'identité apparente et l'opposition réelle du martyr et du suicide, l'un *affirmation de soi*, l'autre *radiation de soi* »³⁶⁶⁷. Ce postulat est à retenir car nous verrons que les meurtres de soi réalisés par les personnages ennuyés ne sont pas toujours dans un désir de mort mais plutôt dans celui d'affirmation infinie de son être au monde. En effet, alors que le suicide est un renoncement à l'existence, à son être tout entier, le sacrifice s'accomplit dans une quête de grandeur, dans un besoin de donner à sa vie une portée qui va au-delà de la simple existence.

En cela la scène où Adrienne se blesse est parlante. La blessure au bras qu'elle s'inflige est en quelque sorte un exutoire pour éviter de nuire à autrui : elle est l'expression directe d'un Surmoi châtieur. En effet, selon Pierre Moron³⁶⁶⁸, le suicide, qu'il soit manqué, désiré (par l'automutilation) ou réalisé, implique une agressivité envers autrui. C'est ce qu'il appelle la fonction hétéro-agressive, qui exprime toute l'agressivité consciente ou non envers une personne : il s'agit d'attirer l'attention sur soi, mais aussi de se venger d'une personne, de lui donner des remords. En retournant l'agressivité contre soi, le mélancolique attaque et cherche à détruire l'objet de son malheur. Le lecteur retrouve donc la dualité amour-haine envers le docteur. L'objet d'amour disparaissant, les pulsions agressives qui étaient dirigées vers le sujet se défoulent sur le Moi.

Elle ferma un battant de la croisée et, tout d'un coup, ferma les yeux et passa ses deux bras nus à travers la vitre.

Le bruit de verre cassé la surprit. Elle vit ses bras striés de rouge ; en une seconde ils ruisselèrent de sang et elle poussa un gémissement, bien qu'elle ne souffrît pas, puis elle se mit à crier. Cela lui faisait du bien de crier³⁶⁶⁹.

Ne sachant comment rejoindre le docteur et dépitée qu'il ne voie pas ses gestes à son égard, elle se blesse volontairement, seule excuse pour le voir. Le lecteur peut douter qu'il s'agisse réellement du docteur, ce qui montre qu'Adrienne ne vit que pour l'objet désiré. Quoi qu'il en soit, le geste même de passer ses bras à travers la vitre est le symbole

³⁶⁶⁶ Maurice Van Vyve, « La notion de suicide », in *Revue philosophique de Louvain*, cité, p. 600.

³⁶⁶⁷ Gabriel Marcel, *Être et avoir*, p. 214, cité in Maurice Van Vyve, « La notion de suicide », in *Revue philosophique de Louvain*, cité, p. 602.

³⁶⁶⁸ Pierre Moron, *Le Suicide*, Paris, PUF, 2006, coll « Que sais-je ? », 126 pages.

³⁶⁶⁹ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, cité, p. 331.

d'une tentative de contact. C'est comme si elle se concédait d'entrer en contact avec quelqu'un seulement en se punissant. Elle choisit par là même la solution la plus radicale, mais la fenêtre n'accomplissant pas l'action de communication pour laquelle elle est faite³⁶⁷⁰, Adrienne commet le seul acte qui la conduira à lui. Elle dirige donc vers elle une action qu'elle voulait diriger vers le docteur, effarée³⁶⁷¹ de son impuissance et de son incapacité à agir, mais on assiste aussi à la satisfaction de la jeune fille à crier, qui lui permet d'exprimer les tensions qu'elle retenait en elle sous un air résigné. La symbolique de la scène est probante : c'est en s'enfermant que la jeune fille mime son désir de sortir de la maison qui la rend prisonnière et incapable d'agir quand il faut, mais c'est aussi en se blessant, en un suicide³⁶⁷² mimé, qu'Adrienne réagit, comme si c'était la seule solution pour ne plus souffrir. Enfin, c'est en se punissant de la perte de la mère qu'Adrienne tente de la rejoindre, ce qui explique en partie la part de culpabilité toujours présente chez les mélancoliques. Par ailleurs, elle, comme d'autres personnages du corpus, a bien plus de chance d'être tentée par le suicide, du fait de sa mélancolie, mais aussi de sa sensibilité accrue. Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont confirme : « les individus nerveux, impressionnables, chez lesquels la sensibilité est très développée, qui sont enclins à la tristesse, à la mélancolie, aux idées noires, à l'hypochondrie, seront beaucoup plus portés au suicide »³⁶⁷³. On comprend mieux pourquoi les personnages tels que M.

³⁶⁷⁰ Elle peut aussi être l'adjuvant de la mort du personnage, comme le craint Adrienne après le parricide : « Qui l'empêcherait, par exemple, de se jeter par la fenêtre ? » (*Ibid.*, p. 396).

³⁶⁷¹ La peur de l'ennuyé, due entre autres à sa prise de conscience de son impuissance, de l'immobilité écrasante de son existence, n'est pas sans lien avec le suicide. « Toutes les variétés de la crainte peuvent conduire au suicide », écrit Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont (Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. 144). C'est, en effet, de telles prises de conscience qui poussent les ennuyés à en finir avec leur quotidienneté insupportable.

³⁶⁷² Dans une des premières variantes, en effet, Adrienne devait se suicider. Julien Green affirme à Frédéric Lefèvre : « Jusqu'à la cinquième ou sixième page avant la fin d'*Adrienne Mesurat*, j'ai cru que l'héroïne se suiciderait, et ce n'est qu'en écrivant l'avant-dernier chapitre que j'ai compris qu'elle ne devait pas se jeter par la fenêtre, parce que le courage lui en manquerait, et que du reste elle n'était encore qu'à moitié folle » (Julien Green, Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Julien Green romancier », in *Les Nouvelles littéraires*, 16 avril 1927, cité in *Œuvres complètes I*, cité, p. 1023). Cela confirme en outre l'aboulie de tout ennuyé, incapable de mener à bien tout projet, même sa propre mort, d'où la fréquence des gestes accomplis hors de soi-même. De fait, Alfred de Vigny écrivait : « L'ennui est la maladie de la vie ; pour la guérir, il suffit de peu de chose : aimer et vouloir. C'est ce qui manque le plus généralement. Et pourtant, il suffit d'aimer quelque chose, n'importe quoi, ou de vouloir avec suite un événement quelconque, pour être en goût de vivre et s'y maintenir quelques années » (Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, cité, p. 104). Par ailleurs, German Arce Ross écrit : « on pourrait dire avec Clérambault que, si le sujet dans sa phase maniaque est plutôt suicidaire, dans sa phase mélancolique il serait plutôt homicide » (German Arce Ross, *Manie, mélancolie et facteurs blancs*, cité, p. 129). C'est effectivement le cas : lorsqu'elle projette son bras dans la fenêtre, Adrienne est en pleine phase maniaque, tandis que lorsqu'elle pousse son père dans l'escalier, c'est bien la mélancolie qui l'assiège. En tout cas, il est intéressant de noter que le malade n'échappe pas à la mort.

³⁶⁷³ Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. 53.

Mesurat, les médiocres satisfaits d'eux-mêmes³⁶⁷⁴, ne songent pas un instant au suicide et ne sont pas le moins du monde touchés par le désespoir qui accable les êtres ennuyés face à l'existence.

Le thème du mal de vivre est accentué par la gangrène du temps qui laisse le personnage ennuyé insatisfait au départ de sa vie, puis enfin de toute sa vie. Comme l'écrit Oswald Muff, « l'être est vaguement conscient que son existence est un anéantissement continu »³⁶⁷⁵. C'est toute la frustration qu'entraîne une existence irrémédiablement la même qui provoque le désir de mort des sujets ennuyés, comme l'avait déjà compris Sénèque : « Il y a des gens que cela mène au suicide : comme leurs perpétuelles variations les font tourner indéfiniment dans le même cercle et qu'ils se sont rendu toute nouveauté impossible, ils prennent en dégoût la vie et l'univers et sentent monter en eux le cri des cœurs que pourrit la jouissance : Et quoi ! toujours la même chose ? »³⁶⁷⁶. Leitmotiv retrouvé tout au long de ce travail, l'horrible immobilité dont est pourvue leur existence et leur faiblesse³⁶⁷⁷ pousse les personnages ennuyés à s'affranchir par des moyens divers – violence, folie ou mort – de celle-ci. Derrière ces résignés parfois révoltés, il y a alors une

³⁶⁷⁴ Ces personnages sont souvent des adultes, peu touchés par l'ennui car ils n'ont pas conscience de la banalité écoeurante de leur existence. Contrairement à eux, les adolescents sont les proies plus faciles de l'ennui de par leur sensibilité selon Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont : « C'est dans l'adolescence que se manifeste ce découragement, cette fatigue de la vie. Les jeunes gens sentent naître en eux des idées toutes nouvelles ; ils recherchent la solitude, se plaisent dans leurs propres pensées, qui ne leur retracent que des objets mélancoliques. [...] Leur sensibilité est surexcitée. Les plus légères contrariétés sont pour eux de graves sujets de peine. Ils n'aperçoivent que des chemins escarpés, remplis de précipices, des horizons sans fin auxquels ils ne pourront jamais arriver. L'imagination n'a de cesse de leur grandir les obstacles et les périls ; la rêverie les enveloppe de toutes parts ; ils vivent alors dans un monde de chimères, et tout prend à leurs yeux des dimensions énormes » (*Ibid.*, p. 186). Il faut voir également dans leur ennui un terrain facilité par la période de grands bouleversements, tant physiques que psychologiques, auxquels ils doivent faire face. Ils construisent leur personnalité tout en déconstruisant les valeurs du monde adulte car il s'agit avant tout pour eux d'affirmer leur identité. Dès lors, c'est en rupture avec leur décor et leur famille que l'adolescent ennuyé tente de se construire. En rejetant le monde adulte, il en découvre la médiocrité d'une existence qui lui prend à la gorge et dont il découvre qu'il en est lui aussi pleinement acteur.

³⁶⁷⁵ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 72.

³⁶⁷⁶ Sénèque, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, cité, p. 79. Sénèque illustre bien l'âme languissante de l'ennuyé, mécontente d'elle-même et de son quotidien mais néanmoins incapable de trouver de quoi occuper utilement son esprit. Perdant espoir, l'ennuyé se retire du monde, pensant trouver le repos nécessaire, mais il en vient à ne plus se supporter lui-même. Les distractions et les voyages qu'il effectue sont vains et lui prouvent son impuissance à sortir de la monotonie. Dès lors, rien de plus logique qu'il conçoive la mort comme seul remède à son état.

³⁶⁷⁷ En témoigne Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont qui voit dans le suicide des moines acédiques une « circonstance probablement due aux erreurs de vocation, à la prédominance de la rêverie sur la réalité, de la pensée sur l'action, à la mélancolie naturelle à l'homme, et surtout au développement de certaines formes de l'aliénation, parmi lesquelles l'*accidia* (lypémanie) mérite une mention spéciale » (Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. 32). Les circonstances qu'il cite peuvent parfaitement s'appliquer aux ennuyés greeniens. Il y a bien dans leur suicide un découragement général qui est accentué par les circonstances citées par Brierre de Boismont. De même, ces ennuyés sont plus facilement prédisposés au suicide car ils « préfèrent la rêverie au travail, [ils] aiment mieux s'agiter qu'agir, jusqu'à ce qu'un jour, pour s'affranchir des fatigues de l'action, elles se réfugient sous la froide et lourde pierre de Montaigne », poursuit Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont (*Ibid.*, p. 162).

part d'autodestruction, qui s'annonce dès les premières pages de *Le Malfaiteur*. L'exprimant à travers la métaphore de la demeure, le narrateur écrit : « Cependant, il est dans la nature de cet homme de vouloir démolir sa vie comme on démolirait une maison construite avec patience »³⁶⁷⁸. S'il tente d'assumer sa condition sans un brin de révolte, Jean n'en a pas moins l'assurance de son succès. Sa mort exprime l'idée du suicide comme radiation de soi-même. En effet, il a tu tout au long de l'œuvre sa nature profonde, et c'est par la mort qu'il prolonge ce silence du corps mais aussi de l'âme. Comprenant qu'il est impuissant à s'exprimer, à s'affirmer et à se dire – comme l'indique l'image initiale du personnage déchirant sans cesse ce qu'il a écrit – Jean choisit la solution la plus digne, ne faisant aucune vague du début à la fin de sa vie. Patrick Dubuis confirme notre impression : « le suicide s'impose à lui comme solution, autant par sentiment d'impuissance face à ses mauvais penchants que par dégoût de soi »³⁶⁷⁹. En ne décrivant pas son suicide, le narrateur reste sur la voie du secret qu'avait choisi Jean. Si Raoul donne l'impression – par l'expression « accident stupide »³⁶⁸⁰ – que son suicide fait de lui une victime, il n'en est rien : il est bel et bien désiré. Il faut voir dans le suicide de Jean non pas une réaction contre la vie, mais contre sa vie. Il aurait voulu, comme Bernardo Soares, « cesser d'avoir même existé »³⁶⁸¹. De fait, c'est à Naples qu'il accomplit son suicide, dans la fuite de la police et d'un amant indélicat, et donc sans doute dans un désespoir intense et un dégoût général d'une existence qui ne lui correspond plus. C'est avec résignation qu'il évoque la mort, sous des traits maternels qui disent son peu de foi en l'avenir : « Après tout, elle finira bien par venir, celle qui ramène chez eux les enfants las, vers la fin du jour, quand l'ombre est sur leurs yeux et que leurs jouets ne les amusent plus, celle qui veille sur nous d'un dévorant amour, la vieille nourrice aux traits voilés de noir »³⁶⁸². La métaphore indique aussi combien la mort pour Jean est un soulagement, puisqu'elle délivre des maux et de la lassitude de vivre. Le suggère l'impression que dès

³⁶⁷⁸ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 199.

³⁶⁷⁹ Patrick Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, cité, p. 146.

³⁶⁸⁰ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 375.

³⁶⁸¹ « Il arrive parfois – et c'est toujours de façon presque soudaine – qu'au beau milieu de mes sensations surgisse une lassitude terrible de la vie, si forte que je ne peux même pas imaginer un moyen quelconque de la surmonter. Y remédier par le suicide est bien incertain, et la mort, même en supposant l'inconscience, est encore bien peu. C'est une lassitude qui souhaite, non pas cesser d'exister – ce qui peut être, ou ne pas être, du domaine du possible – mais une chose bien plus horrible et plus profonde : cesser d'avoir même existé, ce qui n'est possible en aucune manière » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 112).

³⁶⁸² Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 202. Même assimilation dans *Le Visionnaire* : « « Où est-elle ? demanda-t-il brusquement. – Qui, Manuel ? – La bonne nourrice [...]. – Elle se promène sur la pelouse », balbutiai-je. Les égarés, il murmura : « Sur la pelouse, je ne la vois pas » » (Julien Green, *Le Visionnaire*, cité, p. 249).

le début de l'œuvre il est vaincu, mais aussi, comme l'analyse Michèle Raclot qu'elle « nous nourrit du « lait » de la Vie nouvelle dans laquelle elle nous prépare à entrer puisque [...] la mort est une naissance »³⁶⁸³. Ce qui est intéressant, dans la lettre qu'il écrit à Hedwige pour l'avertir de son suicide, c'est la récurrence indéniable de l'idée du mal et la façon dont il présente son geste :

Ma petite Hedwige, cette lettre vous parviendra quand tout sera fini pour moi en ce monde. Je m'en vais. On vous parlera d'accident, parce que vous êtes jeune et qu'on vous ménage, mais j'ai toujours essayé de vous dire la vérité, j'ai toujours désiré de dire la vérité à quelqu'un avant de partir. Il n'y aura pas d'accident. Je veux m'en aller, devancer l'heure trop longue à venir. Cette nuit, le poison qui est dans mon tiroir aura rendu la paix à mon corps, si j'ai le courage d'accomplir un geste très simple. Autrement, si j'ai peur de mon âme, cette lettre qui vous parviendra malgré tout fera de moi un homme très ridicule à vos yeux, mais je crois et j'espère que je ne flancherai pas. En vous écrivant ces mots, j'ai le sentiment de vous faire beaucoup de mal, et cependant il faut que je continue, quitte à vous faire souffrir encore plus, car je vous aime beaucoup et je veux que vous viviez, si je dois disparaître³⁶⁸⁴.

Deux aspects sont à relever dans sa lettre. D'une part, le suicide est évoqué comme un voyage : « je m'en vais », « partir » ou « je veux m'en aller » donnent l'idée que le suicide est un passage, menant à un autre monde grâce auquel le sujet accède à la délivrance qu'il n'a pas connue par l'existence. Le suicide est alors une fuite hors d'un monde dans lequel le sujet ne trouve pas sa place. Il est alors un désir maternel du réconfort face à ses souffrances. Par ailleurs, là encore le temps est invoqué : le présent et sa lenteur n'apportent rien, emmenant le personnage à désirer ardemment la fin de cette attente insatisfaite. D'autre part, le choix du poison est révélateur. Peut-être est-ce là l'image d'une existence qui n'est plus qu'un lent mais efficace poison, d'une vie qui s'altère peu à peu et contamine le personnage. En tout cas, notons la référence au mal : Jean explique aussi son geste par la certitude qu'il ne peut que faire du mal à autrui, lui qui est, pour ces autres, un « malfaiteur », finit finalement par adopter le point de vue d'autrui à son sujet. Nous constatons la part non négligeable de l'intrangiseance bourgeoise dans la responsabilité de son geste. Jusqu'au bout Jean a été poussé par leur intolérance, et comme le note justement Patrick Dubuis, même sa mort ne met pas un terme à son bannissement : « Personne ne réclame le corps de Jean qui restera en terre italienne, anonyme et abandonné, comme si le bannissement se poursuivait encore au-delà

³⁶⁸³ Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 757.

³⁶⁸⁴ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 396.

de la mort »³⁶⁸⁵. Son geste peut être défini dans un processus punitif : Jean est étouffé par sa culpabilité et celle que font peser les autres sur ses épaules, et il y a sans doute dans sa mort une conduite expiatoire, comme le suggèrent sa lettre et sa confession. En effet, Pierre Moron écrit de ce processus : « à la fois juge et coupable, victime et bourreau, le suicidant obéit à des impératifs moraux et sociaux »³⁶⁸⁶. Pourtant, son suicide n'a rien résolu, même s'il s'assumait comme tel. De fait, les petits bourgeois demeurent enfermés dans leurs convictions et Hedwige – toujours entourée de silence – choisit la mort elle aussi, venant la délivrer de ce dernier, mais aussi de son ignorance de la vie. D'ailleurs, c'est bien l'oubli d'autrui, mais aussi de soi-même qu'elle cherche lorsqu'elle se réfugie dans la chambre de Raoûl, autre personnage renié par la famille :

Assurément on ne la chercherait pas là. Sans bruit, elle referma la porte et alluma la lumière électrique. Les meubles apparurent avec une sorte de violence : le secrétaire, les deux fauteils droits, le lit de cuivre, la table de chevet, et au-dessus du lit la longue photographie ennuyeuse. Hedwige ouvrit le tiroir de la petite table et prit le revolver.

« Je vais le tuer », chuchota-t-elle.

Mais c'était contre sa poitrine qu'elle appuyait le canon de la petite arme, et tout à coup un grand cri sortit de sa bouche, un cri dans lequel il y avait toute son ignorance de la vie et d'elle-même, un cri d'enfant :

« Comment fait-on ? »

Le coup partit. Elle trébucha et s'abattit sur le dos, entre un des pieds du lit et le fauteuil d'acajou. Au milieu du plafond, une ampoule électrique la regardait³⁶⁸⁷.

La lumière qui jaillit intensément sur le décor banal lui révèle la médiocrité de son existence tout entière, et la réaction des Vasseur au suicide de Jean et d'Hedwige³⁶⁸⁸ en est une tragique confirmation. Elle aussi n'est qu'un meuble parmi les meubles dans cette famille, comme l'indique si bien sa mort elle-même : elle demeure un objet et s'offre une mort à l'image de sa vie, triste et sans éclat. Comme nous l'avons expliqué pour Adrienne, Hedwige dirige vers elle-même un geste meurtrier qui était destiné à Gaston, dans un processus agressif qui exprime ses griefs contre celui qui est responsable de sa souffrance. « Le suicide est l'équivalent subjectif du meurtre d'autrui, par identification à l'objet et retournement de l'agressivité contre le sujet lui-même »³⁶⁸⁹, explique Pierre Moron. « Le

³⁶⁸⁵ Patrick Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, cité, p. 146.

³⁶⁸⁶ Pierre Moron, *Le Suicide*, cité, p. 68.

³⁶⁸⁷ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 409.

³⁶⁸⁸ Ghayas Hachem écrit en effet : « Quant à l'ironie du destin, elle réside dans le décalage entre les efforts que ces personnages déploient pour mettre fin à leur solitude et la trivialité avec laquelle leur entourage les reçoit » (Ghayas Hachem, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, cité, pp. 370-371).

³⁶⁸⁹ Pierre Moron, *Le Suicide*, cité, p. 68.

crime [est] l'aboutissement normal de l'érotisme »³⁶⁹⁰, note justement Julien Green le 26 mai 1955. C'est bien contre Gaston, mais de façon générale, contre sa vie entière qu'en a Hedwige. Le cri et la question qu'elle laisse échapper sont un cri de détresse³⁶⁹¹ et d'incompréhension face à une existence qui n'aura été que le pâle reflet de celle des autres, et dont toute idée de bonheur aura été exclue. De fait, son geste ne peut être défini comme « suicide », et ne peut être imputé qu'à l'ennui. Contrairement à Jean, par exemple, pleinement conscient que son geste débouchera sur la mort, Hedwige agit sans le vouloir. Elle s'approche par là-même du sacrifice, puisque, si elle est auteur de sa propre mort, elle ne peut en être définie responsable. Émile Durkheim appellerait son geste « suicide impulsif ou automatique »³⁶⁹², car « il résulte d'une impulsion brusque et immédiatement irrésistible »³⁶⁹³. Il y a en tout cas en elle, comme l'analyse Yvonne Servais, « le cruel désespoir causé par une implacable frustration »³⁶⁹⁴. Il en est de même avec Blanche, bien que son suicide soit un mélange de conscience et d'inconscience.

Tout à coup elle eut peur. Sa main droite crispée sur le manche d'un couteau s'arracha de la poche où elle le tenait caché depuis une heure, et le geste fut fait avant qu'elle ne s'en rendît compte, tellement elle y avait songé. Du premier coup, la pointe trouva l'endroit que les doigts avaient touché dans la voiture, sous le revers du manteau. La violence du choc la fit tomber à genoux et elle resta ainsi un court instant avant de s'abattre³⁶⁹⁵.

La structure passive de la première phrase suggère que le personnage est hors d'elle-même et agit sans en avoir conscience. Pourtant, ses gestes paraissent précis et réfléchis, donnant l'image d'un geste délibéré. Il y a dans son suicide une composante agressive non négligeable. En effet, il est provoqué par l'absence de signe de la part de son amant, et s'il ne lui offre rien, Blanche, elle, lui offre la scène de son suicide, qui est

³⁶⁹⁰ Julien Green, *Journal, Le Bel aujourd'hui*, cité, p. 1416.

³⁶⁹¹ C'est dans une telle détresse que Julien Green tente un jour, après la lecture de *Madame Bovary*, de se suicider : « j'avalai une poignée de farine en tâchant de me figurer que c'était de l'arsenic. Ce simulacre de suicide paraîtra comique à bien des lecteurs. D'autres sauront par expérience ce qu'il peut se cacher de vrai désespoir dans ces gestes étranges » (Julien Green, *Autobiographie, Partir avant le jour*, cité, p. 826). La tentation du suicide est parfois bien plus forte que le suicide lui-même, et exprime peut-être le refus du désespoir neurasthénique qui ne la jamais quitté. En effet, il a éprouvé bien souvent cette tentative d'en finir avec son existence. Le 30 septembre 1949, il note : « On ne saura qu'après ma mort contre quoi il aura fallu que je lutte pour continuer d'être moi-même et faire acte de présence jusqu'au bout » (Julien Green, *Journal, Le Revenant*, cité, p. 1101). De même, il déclare le 2 août 1972, au souvenir du bonheur passé et de la triste réalité : « Quand je pense à mon enfance parisienne avec ma mère et mes sœurs et le bon absent-présent qu'était mon père, à toute cette vie innocente et heureuse et que je vois venir l'atroce vieillesse, j'ai envie de mourir » (Julien Green, *Journal, La Bouteille à la mer*, cité, p. 48).

³⁶⁹² Émile Durkheim, *Le Suicide, Étude de sociologie* (1897), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2009, 492 pages, p. 47.

³⁶⁹³ *Ibid.*, pp. 47-48.

³⁶⁹⁴ Yvonne Servais, *Julien Green. Violence, détresse et apaisement*, cité, p. 141.

³⁶⁹⁵ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 401.

une forme de chantage affectif. Aussi, avant de voir passer le train, elle dispose avec soin ses affaires, comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre où elle donne à voir son désespoir. Son attente déçue, Blanche transforme la frustration qu'a provoquée la réalité en violence contre elle, indiquant son incapacité à être au monde, comme la plupart des personnages greeniens. Inadaptés au monde, ces derniers préfèrent fuir la vie à travers leur suicide, et cela est renforcé par l'existence morne qu'ils mènent.

Félicie aussi envisage la mort comme une délivrance, découragée et exténuée par son existence faite d'expédients et d'un travail qui lui offre peu de réjouissance :

Ce retour en arrière lui donna une espèce de choc, car elle n'était pas de celles qui remuent volontiers de vieux souvenirs ; elle ne se souciait guère que d'attraper le bout de la semaine, et tout à coup, par une intuition subite qui la troubla plus profondément que tout le reste, elle se demanda, avec ces innombrables bouts de semaine derrière elle, si cela en valait la peine, si cette lutte perpétuelle pour ne pas mourir de faim n'était pas pire que la mort³⁶⁹⁶.

On sent bien le découragement et le poids de toute une vie qui n'est ressentie que comme l'accumulation terrible de journées égales à elles-mêmes, pauvres en nouveautés et en occasions de jouir de l'existence. Elle fait partie de « ceux que rien n'amuse, que tout trouve indifférents, pour lesquels l'existence est un fardeau »³⁶⁹⁷. Le temps participe pleinement au découragement du sujet ennuyé qui comprend désormais que rien ne viendra l'arracher à son morne quotidien, si ce n'est la mort pour les plus volontaires d'entre eux. En effet, des personnages « tièdes », faibles par nature, sont incapables d'agir, même s'ils ressentent avec force l'ennui de toute une vie. Quant à l'« ennuyé » type, il est bien devant « l'inexorable ennui qui forme le fond de toute vie humaine »³⁶⁹⁸ et qui corrode tout. L'expression de Mme Pauque à propos de l'homosexualité de Jean peut alors s'appliquer à tous les personnages ennuyés : eux aussi ne sont pas des « homme[s] de beaucoup d'avenir »³⁶⁹⁹, non pas à cause de leur attirance sexuelle, mais bien parce qu'ils vivent déjà leur avenir. L'avenir est le présent dans l'ennui. Brochard aussi ressent le poids d'une existence qui se résume à son ennui, et envisage la mort :

³⁶⁹⁶ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 261.

³⁶⁹⁷ Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. 430. Mais parfois, pire que le dégoût de leur existence, ces ennuyés sont anéantis par la conscience qu'ils n'auront pas la force de commettre le geste fatal. Cela accentue leur impression de découragement, et donne un dernier coup à leur estime de soi déjà malmenée.

³⁶⁹⁸ Julien Green, *L'Ennemi*, cité, p. 1110.

³⁶⁹⁹ Julien Green, *Le Malfaiteur*, cité, p. 375.

Lorsqu'enfin il se réveilla, le jour lui fit voir sa chambre dans sa banalité quotidienne et il eut envie de mourir. Se tuer... Cette idée lui apparut tout à coup comme une personne, une visiteuse bien intentionnée, mais tout en lui, son cerveau, ses entrailles, la moelle de ses os, le sang dans ses veines, tout lui criait qu'il n'en aurait pas le courage³⁷⁰⁰.

Comme nombre de nos personnages ennuyés, la médiocrité de leur décor mais aussi, pire, l'inanité de leur existence, se dévoilent soudainement et leur ôtent toute volonté de vivre. Le monde se dévoile dans une banalité, un vide qui leur inspire un dégoût généralisé. Tout n'est que vide pour eux et ils sont eux-mêmes vides de tout, d'où leur désir de se suicider³⁷⁰¹. La personnification de la mort par Brochard rappelle cette nourrice qu'évoquait Jean, et suggère que la mort est pour lui une douce délivrance, dans la recherche d'un apaisement³⁷⁰² qu'il ne connaît pas. De même, le suicide lui semble la seule liberté dont il dispose, mais là encore, il est mis face à son impuissance et à son manque de courage qui accentuent sa nausée : le courage lui manque, ce cruel manque de courage qui s'étend à son existence entière. Le dégoût de soi entraîne irrémédiablement l'ennui, mais aussi et surtout la volonté d'en finir avec soi-même. De même, la mort est aussi une délivrance pour Gustave, qui, lui, parvient à mettre fin à ses jours dans un jardin public où jouaient ses petites merveilles : « C'était le moment qu'il attendait dans la lumière qui mourait doucement à ses pieds. Avec un geste d'une énergie surhumaine, il

³⁷⁰⁰ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 344.

³⁷⁰¹ Même M. Edme connaît ce vertige du suicide : « Dans cette grande maison vide, je me livrai à mon ennui, non sans la volupté secrète que goûte le pessimiste au fond des heures les plus amères. Horrible et délicieux plaisir, je souffris à mon tour. Des semaines s'écoulèrent sans que mes yeux se fermassent et j'atteignis cette région de la vie où le vertige du suicide commence à exercer son charme. Une grande curiosité à l'égard de la mort, le désir de couronner une vie manquée, beaucoup d'autres raisons me poussèrent à détruire mon corps et j'avalai une dose de poison que je jugeai suffisante » (Julien Green, *Minuit*, cité, p. 603).

³⁷⁰² Dans une lettre à Louise Colet, écrite en 1851, Gustave Flaubert évoque ces tentatives désespérées pour s'arracher à l'ennui : « Nous tournions entre la folie et le suicide. Il y en a qui se sont tués, d'autres qui sont morts dans leur lit, un qui s'est étranglé avec sa cravate, plusieurs qui se sont fait crever de débauche pour chasser l'ennui » (Gustave Flaubert, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, cité, p. 327). Les mêmes actes désespérés caractérisent les ennuyés greeniens, qui réagissent aussi contre le manque de sens dont est pourvue leur existence. Celle-ci se réduit à une morne quotidienneté et semble n'avoir guère d'utilité, d'où leur tentation du suicide. D'autres personnages, tels Philippe dans *Épaves*, envisagent le suicide comme une occasion de se grandir : « Ce jeu sans risques lui plaisait ; le pas timide et prudent qu'il faisait dans la direction de la mort le grandissait à ses propres yeux » (Julien Green, *Épaves*, cité, p. 200). Il a donc nullement l'intention d'en finir avec sa vie : « Mais cette pensée lui parut absurde ; elle lui était venue par association d'idées, le mot de fleuve amenant celui de suicide. On ne se tue pas quand on est riche, et en parfaite santé. Peut-on se tuer par ennui ? De nouveau il frappa la pierre du bout de sa canne et répéta mentalement cette question. Par ennui ? Cela ne suffisait peut-être pas. Il fallait pour justifier la mort un grand chagrin, tout au moins une maladie sérieuse. Et puis il avait horreur de la mort » (*Ibid.*). Il est évident que Philippe est sans doute le personnage le plus poussé en terme d'inhibition et d'incapacité : rien ne justifie pour lui l'action, quelle qu'elle soit, et il ne peut, de fait, qu'être voué à son ennui. Aussi est-il conscient de la vacuité de sa vie : « Sa vie était manquée, il s'en rendait compte, mais à ses yeux, la plupart des vies humaines l'étaient aussi ; ce qu'il reprochait à la sienne, c'était son manque de gravité foncière. Avec le regret de n'être pas grand et le goût de ce qui était beau, il vivait laidement, d'une manière à la fois ennuyeuse et frivole » (*Ibid.*, p. 201).

tira un rasoir de sa poche et se trancha la gorge d'une oreille à l'autre »³⁷⁰³. Il attend que les fillettes soient parties, dans une image probante de son incapacité à vivre sans l'objet de son désir. Marie-Claude Lambotte écrit à ce sujet : « sa « volonté de vivre » s'est manifestée avec une telle intensité qu'il a pris d'autant plus conscience de l'inanité de ses aspirations et a préféré y renoncer de toute la force de son désir, plutôt que d'essayer de les dominer en bravant leur futilité »³⁷⁰⁴. Il opte par la même pour l'absolu pour ne pas prendre le risque de se perdre lui-même. Comme le déclare Julien Green, « M. Gustave est un idéaliste qui se trancha la gorge quand son idéal disparaît du monde visible »³⁷⁰⁵. C'est par l'innocence des fillettes que le personnage tentait peut-être d'accéder à sa propre pureté, à son « désir d'idéal »³⁷⁰⁶, ou bien, son identité se réduisant à son vice, ce n'est que lorsque celui-ci lui est nié, que seule la mort peut résoudre sa frustration. Son geste est pleinement mûri, et son passage à l'acte est le résultat, comme d'autres personnages, d'une prise de conscience de son impuissance à atteindre ce vers quoi il tend. Il faut voir dans son suicide une fonction de fuite où le sujet exprime son impuissance face à son existence. S'il fuit cette situation, il n'empêche que par son suicide, il se fuit aussi lui-même : son identité n'est porteuse que de souffrance et d'insatisfaction et en désirant la mort, il cherche avant tout « l'annulation des tensions »³⁷⁰⁷.

Par ailleurs, d'autres disparitions sont à évoquer pour compléter le tableau de ce mal de vivre qui caractérise nos « ennuyés ». Celle de Louise demeure mystérieuse³⁷⁰⁸ mais est – semble-t-il – un indice de son caractère singulier. De fait, elle paraît étrangement annoncer la mort accidentelle de Lina dans le grenier. « Collée au mur, elle pensa : « Si je regarde, je tombe. » Et ses entrailles se serrèrent. Elle imagina la chute. On devait essayer de se raccrocher à quelque chose, à n'importe quoi, au vent... Quels cris on devait pousser avant l'écrasement sur le trottoir... »³⁷⁰⁹. N'est-ce pas là l'épisode tragique

³⁷⁰³ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 474.

³⁷⁰⁴ Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, cité, p. 135.

³⁷⁰⁵ Julien Green, *Journal, La Lumière du monde* (1978-1981), [1983], in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 525-778, p. 708.

³⁷⁰⁶ Michèle Raclot, « Méditation sur les pans d'ombre du *Mauvais Lieu* », in *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 92.

³⁷⁰⁷ Pierre Moron, *Le Suicide*, cité, p. 81.

³⁷⁰⁸ La fillette disparaît dans la neige, après avoir laissé une lettre. Mais il ne serait pas pertinent d'utiliser une explication réaliste lorsque le narrateur nous a montré la singularité de l'enfant tout au long de l'œuvre. Avec Michèle Raclot, il conviendrait plutôt de noter que « l'enfance n'est pas de ce monde ; en s'enfonçant dans cet élément virginal, Louise se fonde dans l'Invisible auquel elle n'a pas cessé d'appartenir » (Michèle Raclot, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, cité, p. 65). La fillette est alors le symbole « de l'âme, avide de l'Ailleurs » (Michèle Raclot, « Méditation sur les pans d'ombre du *Mauvais Lieu* », *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, in Marie-Françoise Canérot, Michèle Raclot (éds.), cité, p. 90).

³⁷⁰⁹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, p. 311.

que vivra Lina ? De fait, voyant Louise s'en aller avec Marthe Réau, elle perd l'équilibre³⁷¹⁰ :

À ce moment la voiture s'éloigna avec douceur et Lina, perdant l'équilibre, se raccrocha à la porte dont elle put saisir le bas dans une de ses mains puissantes, mais le vertige lui tournait la tête et bientôt, prise de terreur, elle jeta un grand cri de bête qu'on égorge. [...] Derrière elle, ses pieds battaient l'air, cherchant en vain un point d'appui sur le plancher et ses deux poings se transformaient en blocs où la vie ne circulait plus. À chaque seconde elle sentait qu'elle allait lâcher. Si elle ouvrait les yeux, elle tombait d'un coup dans le vide dont elle éprouvait l'étrange fascination même à travers ses paupières closes³⁷¹¹.

Il y a une rupture entre la lenteur du départ de la voiture, et la violence avec laquelle Lina tombe. Le lecteur a l'impression que les deux faits sont liés, comme si Louise avait – en s'y rendant – amené la mort dans le grenier. Par ailleurs, n'est-ce pas son amour vrai pour Louise qui a fait oublier à la cuisinière toute prudence ? Nous retrouvons en tout cas la tentative du personnage de se raccrocher à quelque chose pour éviter la chute, mais aussi le cri de bête et le vertige qui la saisit. L'expérience de la fillette dans le grenier a en effet bel et bien ouvert la porte à la mort, lui offrant Lina. Elle est elle aussi attirée par le néant, qui semble l'image d'une part de cette innocence de la fillette qui pervertit tous les adultes, et d'autre part l'image de leur désir de fuite dans un ailleurs ou un au-delà de ce monde bien trop matériel. Aussi, Louise semble irrémédiablement attirée par ce néant. Elle déclare à Lina, apeurée par les tentatives de possession de son oncle : « s'il revient me chercher, je me sauverai, je me sauverai par la fenêtre, je sauterai, Lina »³⁷¹² ? La mort est alors une fuite, un voyage hors du monde, comme le suggère la disparition de Louise dans la neige. Ce voyage est aussi effectué par Élisabeth à la fin du roman, choisissant, comme sa mère avant elle³⁷¹³, le suicide.

³⁷¹⁰ Édith Perry note très justement que le vide de l'existence du personnage se prolonge dans leur façon de mourir : de nombreux personnages tombent en effet dans le vide. « La mort est souvent chez Green chute dans le vide. Le père Mesurat bascule dans le vide de l'escalier [...]. Adrienne craint de se lancer dans le vide après avoir tué son père, Blanche meurt dans l'obscurité, comme « au fond d'un grand gouffre noir », gouffre dans lequel sa fille se jettera à son tour. Avant elle M. Lerat s'était senti glisser dans « ce grand trou noir » tandis qu'Agnel, mortellement blessé par Serge confiait à M. Edme « J'ai peur de tomber » » (Édith Perry, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, cité, p. 478). Cela est particulièrement vrai et est le prolongement logique de l' inanité de leur existence.

³⁷¹¹ Julien Green, *Le Mauvais Lieu*, cité, pp. 420-421.

³⁷¹² *Ibid.*, p. 398.

³⁷¹³ Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont écrit que la tentation suicidaire du sujet a plus de risque de se développer lorsqu'un membre de sa famille a déjà mis fin à ses jours : « Ils est hors de doute que l'homme issu de parents qui se sont suicidés peut apporter avec lui les germes de cette funeste tendance » (Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. 53). Sa réflexion accentue l'idée de pesante fatalité qui caractérise l'existence des ennuyés et ne leur laisse aucun espoir. De même pour Boris Cyrulnik : « Lorsqu'un petit enfant perd sa mère, [...] on peut affirmer que la niche affective qui le sécurisait est soudain appauvrie. S'il est mal entouré, mal stimulé, les développements du petit se désorganisent. Il

Au bout de quelques minutes, Élisabeth se leva et, s'aidant d'une chaise, elle monta sur le rebord de la fenêtre. Les yeux fermés, elle se tint debout, face au ciel et respira longuement l'air humide qui lui apportait toutes les senteurs des bois et de la terre. Ses tempes battaient ; elle eut peur de tomber et se retint aux contrevents, mais le gouffre l'appelait, car elle appartenait au gouffre depuis le jour où, pour la première fois, elle s'était penchée au-dessus des roches couleur de sang, et maintenant, de sa grande voix silencieuse, il lui parlait déjà le langage secret que seuls comprennent les morts. Tout à coup, Élisabeth se figura que la maison s'inclinait en avant comme pour la secouer de ses murs. L'enfant plia les genoux et lâcha prise³⁷¹⁴.

Là encore, le néant exerce sa fascination sur le personnage, indiquant chez lui un désir d'ailleurs qui confirme son incapacité à vivre dans le monde matériel dans lequel il étouffe. La mort est un vertige auquel répond l'image du gouffre. « L'ennui, mal réputé frivole, nous fait cependant entrevoir le gouffre »³⁷¹⁵. Dans ce passage, la fillette semble fascinée par la nature qui l'invite à plonger dans cet abîme attrayant. De fait, avant de plonger, Élisabeth fait sienne la nature : elle en respire l'odeur comme pour ne faire qu'un avec elle. Si la peur ne la quitte pas, il n'empêche qu'elle ne peut résister à l'attraction du vide. Comme l'écrit Jacques Petit, « Green a mis toute sa terreur de mourir, une terreur qui a une immense force d'attraction, qui est donc à tout moment sur le point de se muer en fascination du néant »³⁷¹⁶. C'est de fait ce qu'éprouve Élisabeth face à ce gouffre qui l'a fascinée dès son arrivée à Fontfroide, l'empêchant de fuir. La mort s'est sans cesse présentée à elle, et elle la retrouve ici, comprenant soudainement son « langage secret ». La mort lui est sensible et elle finit par l'endosser, comme le suggère le fait qu'elle comprenne ce langage réservé aux morts. Élisabeth ne peut lutter : même la maison paraît la rejeter et l'envoyer dans ces régions lointaines qui n'ont de cesse de la fasciner. Dans une apparence de suicide, elle trouve finalement – comme nous l'avons évoqué plus haut – une grandeur, un épanouissement qui est le prolongement logique de sa déambulation dans Fontfroide. En effet, mort et vie ne forment qu'un tout et offrent à l'être en quête d'une plénitude un accès à celle-ci. Le confirme Oswald Muff : « l'être peut cesser de se préoccuper de son propre moi et sortir de sa condition étroite dans une immensité où la vie

envoie des signaux de détresse qu'aucune structure stable autour de lui ne peut apaiser. [...] Quand un malheur précoce fascine le monde mental d'un enfant, il a une forte probabilité d'effondrement à l'adolescence. La potentialité de suicide à l'adolescence est fortement corrélée au style affectif préoccupé qui provoque des difficultés relationnelles » (Boris Cyrulnik, *Quand un enfant se donne « la mort »*, Paris, Odile Jacob, 2011, 158 pages, pp. 53-54). Cela est d'autant plus probant que nous avons vu que la famille des ennuyés greeniens ne laissait aucune place à l'affection, mais laisser entrer la violence dans le foyer familial. Il est alors évident que le sujet ne peut se construire et a une carence affective qui le déstabilise et le fragilise.

³⁷¹⁴ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 617.

³⁷¹⁵ Emil Michel Cioran, « Aveux et anathèmes », in *Œuvres*, cité, p. 1653.

³⁷¹⁶ Oswald Muff, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, cité, p. 75.

et la mort se confondent »³⁷¹⁷. Dans l'ennui, les êtres étaient englués dans un bas monde dans lequel ils ne faisaient que se débattre, constamment insatisfaits de la morne quotidienneté à laquelle se réduisait leur existence. Dès lors, c'est bien autre chose qui attend Élisabeth, et c'est en lâchant prise, en quittant le monde matériel qu'elle connaît l'immensité :

Ce fut alors qu'elle rouvrit les yeux. Elle vit la grande masse noire de Fontfroide chavirer dans le ciel comme un bâtiment qui coule et pendant la seconde qui suivit elle goûta toute l'horreur de l'anéantissement. La rapidité de sa chute l'empêcha de crier ; cependant elle n'avait pas l'impression de tomber ; il lui semblait, au contraire, que le sol, les buissons sauvages et les grandes roches qui déchiraient la brume, tout montait vers elle, d'une seule poussée, avec une vitesse atroce et un vaste balancement de droite à gauche, comme si la terre était ivre.

Dans son délire, elle voit un homme marcher à travers le ciel et sans hâte se diriger vers elle. Élisabeth le voit distinctement ; de son grand pas mesuré, il avance dans le vide comme sur une route et elle reconnaît bientôt le visage de M. Agnel, mais éclairé d'une joie radieuse. Avec un sourire d'une bonté sublime, le vieil innocent lui tend les mains et elle se sent soulevée de terre par une force irrésistible³⁷¹⁸.

La peur n'est pas absente de la transcendance du personnage, mais c'est un réel dépassement de soi qu'expérimente Élisabeth. Cette dernière accomplit réellement le voyage décrit par Baudelaire : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau »³⁷¹⁹. Le monde terrestre n'étant qu'insatisfaction et tristesse, le sujet ne peut que désirer opérer un renversement de la matière en esprit, renversement qui ne peut que se finaliser dans la mort, refuge à cet « esprit gémissant en proie aux longs ennuis »³⁷²⁰, ou tout au moins porteur d'espoirs. Par

³⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

³⁷¹⁸ Julien Green, *Minuit*, cité, p. 617.

³⁷¹⁹ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 246. Ces deux vers semblent étrangement illustrer le renversement ciel / terre décrit ici par Julien Green, et participent à l'idée d'un détachement matériel du monde qui n'apporte rien de positif à l'être. Le gouffre l'appelle vers un Ailleurs sur lequel il focalise tous ses espoirs. On trouve pareil renversement dans un épisode de *Madame Bovary* où le personnage éponyme, abandonnée par son amant, est tentée de se jeter du haut du grenier : « Elle jetait les yeux autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi ne pas en finir ? Qui la retenait donc ? Elle était libre. Et elle s'avança, elle regarda les pavés en se disant : - Allons ! allons ! Le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps. Il lui semblait que le sol de la place oscillant s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangue. Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse, elle n'avait qu'à céder ; qu'à se laisser prendre... » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité, p. 274). Nous retrouvons l'idée que le personnage est comme rejeté par son décor, trouvant toutefois une communion dans la nature, mais aussi l'image d'un plancher mouvant, qui permettrait comme le souhaitait Julien Green de « tomber dans le ciel comme on se jette à la mer » (Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, p. 239). Le passage indique que seul l'abîme subsiste, dans un monde vide, dissolu par la lumière du soleil, où le gouffre pourrait satisfaire sa soif d'absolu. C'est finalement le poison qu'elle choisit, poison ironiquement pris chez Homais, l'apothicaire, dont le nom semble presque s'unir, du point de vue phonétique, à celui d'Emma, grâce à l'erreur commise par Justin qui lui dévoile malgré lui où aller chercher le poison qui la tuera.

³⁷²⁰ Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 74.

ailleurs, le premier paragraphe met en valeur ce que Michèle Raclot a parfaitement analysé, un renversement des valeurs ciel et terre, qui suggère dans un premier temps le besoin de fuir hors des limites de ce monde puis « la victoire de la lumière et du salut, [et] l'espoir d'une transcendance »³⁷²¹. Si tout d'abord elle suit Serge, et donc le monde sensuel dans sa chute, accomplissant « ce vertige et cette faim »³⁷²² qu'elle craignait devant Serge, celle-ci devient ensuite non plus l'image du péché ou de la détresse, mais celle d'une véritable rédemption. La jeune fille accomplit le regret de l'auteur devant le ciel étoilé : « On se sent attiré par en haut avec la même force que par un gouffre, mais on ne tombe pas, malheureusement on ne s'envole pas »³⁷²³. Elle tombe en même temps qu'elle parvient étrangement à s'envoler, sa chute étant une ascension spirituelle. Julien Green emploie donc l'image de l'« abîme inversé »³⁷²⁴ dont parlait Gaston Bachelard, pour qui cette image de « la chute en haut »³⁷²⁵ est « le cri d'une âme impatiente »³⁷²⁶ de s'élever. Dans le deuxième paragraphe, qui est introduit par une rupture temporelle, la jeune fille rencontre le fantôme du bon M. Agnel, qui « l'arrache à l'abîme où elle semblait »³⁷²⁷. L'emploi du présent suggère alors l'idée de l'infini qui attend Élisabeth, débarrassée d'une rationalité qui lui interdisait l'accès à la transcendance. Elle dépasse ainsi tout ce qui la retient au monde de la matérialité, mais ce dépassement ne se fait pas sans l'engloutissement du gouffre, qui devient alors une expérience positive. Peut-être faut-il voir également dans ce final le choix de l'abandon d'Élisabeth de la possession qui engendre ou accentue l'ennui. En effet, le désir³⁷²⁸ est, en tant que possession voulue, sans doute responsable de l'ennui. À sans cesse vouloir, l'être se crée de nouveaux besoins qui

³⁷²¹ Michèle Raclot, « Une approche herméneutique de *Minuit* : variations romanesques, oniriques et mystiques sur le thème de la chute et du salut », in Julien Green. *Écriture poétique et métaphysique*, Valérie Catelain (éd.), cité, p. 33.

³⁷²² Julien Green, *Minuit*, cité, p. 558. Vertige et faim qui, l'entraînant au fond du gouffre, sont l'image de « l'être [qui] « s'enfonce » dans sa culpabilité » (Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, cité, p. 122). En effet, comme l'écrit Jacques Petit, « Élisabeth [...] connaît le vertige devant cet autre abîme qui vient de lui être révélé : le désir » (Jacques Petit, *Julien Green*, cité, p. 165).

³⁷²³ Julien Green, *Journal, Ce qui reste de jour*, cité, p. 426.

³⁷²⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, cité, p. 137.

³⁷²⁵ *Ibid.*, p. 136.

³⁷²⁶ *Ibid.*, p. 137.

³⁷²⁷ Michèle Raclot, « Une approche herméneutique de *Minuit* : variations romanesques, oniriques et mystiques sur le thème de la chute et du salut », in Julien Green. *Écriture poétique et métaphysique*, Valérie Catelain (éd.), cité, p. 31.

³⁷²⁸ « Nos désirs illimités et jamais satisfaits, notre recherche continuelle des plaisirs, nos malaises, nos inquiétudes, nos dégoûts, notre ennui enfin, qui est au fond de toutes choses, ne sont que les aspirations du fini vers le souverain maître. Faire toujours la même chose ! ce cri désespéré qui s'exhale d'une foule de poitrines, n'est que la protestation contre la déchéance », analyse Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont (Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, cité, p. 203). Le désir révèle l'insatisfaction profonde au cœur de l'ennuyé, qui ne peut que le porter au suicide parce que tout devient la preuve de son impuissance, et donc, de son incapacité à être au monde.

– s'ils sont exaucés, le confinent dans un besoin de possession de plus en plus accru – tandis que si son désir n'est pas satisfait, il est mis face à son incapacité, son impuissance, et donc sa frustration. À travers Serge, Élisabeth confirme son désir sensuel, déjà provoqué par l'observation et la poursuite du rémouleur. Ce désir sensuel n'est pas la source d'un quelconque apaisement ou détachement du monde. Au contraire, il est ce qu'il y a de plus pervers car sous des traits attirants il invite l'être à jouir des choses terrestres, à s'en attacher, et l'aveugle tout en l'emprisonnant. Dès lors, seul l'ennui l'attend, qui est la révélation de son engluement et de l'impossibilité d'accéder au détachement matériel. En sautant elle aussi dans le vide, Élisabeth fuit cet emprisonnement de l'âme et tend ainsi à une libération spirituelle, à un monde d'invisible qui prône un retour au vrai³⁷²⁹, à l'éternel. Abandonner la demeure signifie s'abandonner et se tourner vers – non pas une idéologie qui au final n'apporte aucune solution – mais vers la bonté de l'âme, comme le suggère sa rencontre d'Agnel et non pas de M. Edme. C'est donc quitter le corps, siège des désirs³⁷³⁰, pour laisser s'élever l'âme, dans un abandon de tout qui n'est pas pauvreté, mais richesse même.

³⁷²⁹ Eamon Maher de confirmer : « Green était un garçon sensible à l'invisible et croyait qu'il existait un autre monde que le monde matériel qui nous entoure. D'après lui, ce monde invisible était vrai. Ceci explique peut-être le nombre de ses personnages que l'on voit regarder par la fenêtre vers un ailleurs qui leur reste pour la plupart inaccessible » (Eamon Maher, « La Marginalité dans la vie et l'œuvre de Julien Green (1900-1998) », in *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XX^e siècle : Questions d'Identité et de Marginalité*, (Actes du Colloque de Tallaght, Besançon), Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, n° 107, pp. 143-153, p. 146).

³⁷³⁰ Ne pourrions-nous pas, dans ce cas, parler de la contemplation évoquée comme solution à l'ennui par Moravia dans *L'Ennui* ? En effet, Dino tente, en jetant sa voiture contre un arbre, de se détruire. Son suicide n'est pas défini comme tel, mais comme « une tentation » : « Depuis quelque temps je m'étais rendu compte qu'en conduisant ma voiture j'éprouvais souvent la tentation de quitter la route et de me lancer à toute vitesse contre le premier obstacle qui se dresserait devant moi. C'était une tentation singulièrement irrésistible, attirante et en même temps rassurante, analogue à celle qu'éprouve l'enfant qui, jouant avec le revolver de son père, le porte de temps à autre à sa tempe. Pourtant, je ne pensais pas à me suicider, l'idée du suicide ne m'était même jamais venue à l'esprit. Ce désir de la mort était au contraire dans mon corps exténué d'angoisse et j'avais maintes fois senti que mon bras imprimerait facilement au volant ce demi-tour qui suffirait pour que ma voiture allât s'écraser contre un mur de clôture ou un platane langé de blanc. Comme je l'ai dit, la tentation était irrésistible, douce et rassurante ; elle me faisait penser à la tentation du sommeil lequel nous vainc parfois malgré nous, nous faisant rêver que nous lui résistons et que nous sommes éveillés, alors qu'en réalité nous sommes déjà endormis. Ainsi, je savais déjà, d'avance, que si je me tuais en automobile, je le ferais sans m'en apercevoir et sans le vouloir, comme si je suivais vraiment une route imaginaire autre que celle sur laquelle je roulais, qui ne tenait compte ni des murs, ni des arbres, ni des maisons, et au fond de laquelle m'attendait la mort. Or, ce soir-là, tandis que je conduisais ma voiture sur la Cassia, me dirigeant au hasard vers la campagne, une phrase que j'avais entendue sans pouvoir me rappeler où et quand me revint à l'esprit : « L'humanité se divise en deux catégories : ceux qui, en face d'une difficulté insurmontable, éprouvent le désir de tuer et ceux qui, au contraire, éprouvent le désir de se tuer. » Je me dis que j'avais fait l'expérience d'une des deux prémisses et que l'épreuve avait échoué : je n'avais pas été capable de tuer Cecilia, quelques heures plus tôt, sur le lit de ma mère. Il ne me restait donc plus maintenant qu'à me tuer. La pensée me vint qu'en me tuant, je me comporterais exactement comme n'importe quel amoureux, depuis que le monde est monde : Cecilia était partie à Ponza avec Luciani et je me tuais. Mais cette réflexion sur la banalité de ma situation tout à fait normale m'inspira une rage destructrice plus forte que jamais. A ce moment s'étendait devant moi une ligne droite bordée d'arbres ; un camion me

précédait, roulant à petite allure. Je changeai de vitesse pour le dépasser et peut-être fût-ce ce changement de vitesse, avec le ralentissement consécutif, qui me sauva la vie. Car aussitôt après avoir changé de vitesse, comme si je voyais s'ouvrir une autre route à ma gauche et aie voulu la prendre, je dirigeai ma voiture droit contre un platane » (Alberto Moravia, *L'Ennui*, cité, pp. 354-355). Le suicide de Dino n'en est pas réellement un. En effet, si d'une part Dino le définit comme une « tentation », ce qui permet de dire qu'un suicide n'est pas une tentation, mais un soulagement, d'autre part les adjectifs qui sont appliqués au substantif permettent de montrer que son geste n'est pas réfléchi, quasi indépendant de sa volonté. « Irrésistible, attirante » et « rassurante » mettent en valeur deux faits : respectivement le caractère involontaire, comme si un charme avait été jeté et que le personnage ne peut que s'y plier, est séduit par ce sort et donc s'y conforme parce qu'il ne résiste pas à son attrait, et le caractère salvateur du suicide, qui tranquillise, éloigne un instant des problèmes et soulage un « corps exténué d'angoisses ». D'ailleurs, la comparaison avec l'enfant et le revolver met en relief le côté non voulu du suicide (affirmé par « sans le vouloir »), qui est finalement comme un essai, un jeu pour ressentir de nouvelles sensations. La phrase suivante confirme l'extranéité de Dino avec le suicide, ou du moins son attitude irréfléchie, c'est par fatigue qu'il va céder à une « douce » tentation, tout comme il compare cette envie à celle de dormir : comme dans un rêve, sur « une route imaginaire » il accomplirait ce geste, sans toutefois l'avoir désiré. D'ailleurs, le lecteur a l'impression que s'il se suicide c'est pour faire ce que la phrase dont il se souvient évoque, pour avoir accompli les deux alternatives. Étant donné qu'il avait déjà tenté – en vain – de tuer Cecilia (et le fait qu'il l'ait essayé sur le lit de sa mère montre qu'il ne voulait pas seulement tuer Cecilia, mais aussi sa mère et surtout la société à laquelle elle appartient), Dino paraît vouloir accomplir la deuxième alternative, comme le démontre la phrase « il ne me restait donc plus maintenant qu'à me tuer ». Par là-même, il rentrerait dans le moule qu'il fuyait depuis le début (et on se souvient à ce sujet sa fuite de Rita, afin de ne pas se conformer aux traditions ancillaires) en étant « comme n'importe quel amoureux ». Alors qu'avant il ne voulait faire ce que les autres avant lui avaient fait, et Balestrieri en premier, peu à peu il s'y conforme volontairement, comme si cela lui permettait de mieux posséder le réel. Pourtant la banalité de sa situation l'emplit de rage, simplement parce que faire comme tout le monde et être tout le monde est ne rien faire et ne rien être et n'éloigne pas, au contraire, l'ennui. Aussi, sous l'effet de la rage veut-il se détruire, empêcher cette conformation aux choses. Il veut se détruire, non pas pour le but, mais pour le moyen (comme lorsqu'il posait des questions, non pas pour connaître les réponses, mais parce que cela lui donnait l'impression de posséder le réel), comme le démontre l'emploi du verbe « sauver » appliqué au substantif « vie ». Pour sauver sa vie, il faut être en danger, de manière non volontaire, ce qui prouve une fois de plus que le suicide n'en est pas réellement un. Dès lors, nous pouvons appeler le suicide une expérience dans le sens le plus strict du terme, comme générant une certaine connaissance. En effet, en dirigeant ses désirs homicides vers lui, après des tentatives effrénées de posséder la réalité, Dino fera découler de son geste la résolution de tous ses problèmes. Dans la clinique où il est soigné, il a une révélation grâce à la contemplation d'un arbre : « Dans la clinique où j'avais été transporté après l'accident, juste en face de la fenêtre de ma chambre donnant sur le jardin, s'élevait un grand arbre, un cèdre du Liban, aux longues branches pleureuses, d'un vert presque bleu. Couché sur le dos dans mon lit, la tête tournée sur l'oreiller, je me mis à le regarder pendant des heures, pendant toutes les heures que je ne consacrais pas au sommeil et aux repas, car j'étais presque toujours seul, ayant, dès le premier jour, fait savoir à ma mère et à mes rares amis que je ne désirais pas avoir de visites. Je regardais l'arbre et j'éprouvais un sentiment de désespoir total, mais calme, pour ainsi dire stabilisé, tel qu'on peut l'éprouver après avoir traversé une crise qui, tout en n'apportant aucune solution, laisse supposer qu'elle a représenté le maximum de ce que l'on peut supporter. [...] Comme je viens de la dire, je passais des heures à regarder l'arbre, au grand étonnement des sœurs et des femmes de service, lesquelles disaient n'avoir jamais vu un malade aussi paisible que moi. En réalité, je n'étais pas calme, mais fort occupé par la seule chose qui, à ce moment, eût un intérêt pour moi : la contemplation de l'arbre. Je ne pensais à rien, je me demandais seulement quand et comment j'avais reconnu la réalité de cet arbre, c'est-à-dire en avais reconnu l'existence comme d'un objet différent de moi, n'ayant pas de rapport avec moi et qui cependant existait et ne pouvait être ignoré. [...] En effet, dès que je commençai à penser de nouveau à Cecilia, je m'aperçus que c'était pour moi la même chose que de regarder mon arbre par la fenêtre. [...] En somme, je ne désirais plus la posséder, mais seulement la regarder vivre, telle qu'elle était, la contempler, de la même façon que je contemplais l'arbre à travers les vitres de la fenêtre. Cette contemplation n'aurait jamais eu de fin car je ne désirais pas qu'elle finît, je veux dire que je désirais que l'arbre, ou Cecilia, ou tout autre objet en dehors de moi, m'ennuyât et, en conséquence, cessât pour moi d'exister. En réalité, je m'aperçus soudain avec un certain sentiment d'incrédulité, que j'avais définitivement renoncé à Cecilia ; et, chose étrange à dire, c'était à partir de ce renoncement que Cecilia avait commencé à exister pour moi » (*Ibid.*, pp. 357-360). Les pages finales du roman illustrent ce que les critiques appellent « l'utopie moravienne », c'est-à-dire la contemplation et, découlant de cette contemplation, la renonciation à la possession. En effet, de la contemplation de l'arbre, qui n'est qu'une

Ainsi, mort et suicide sont – malgré la peur qu’ils provoquent chez les personnages – l’image de leur fascination pour des contrées lointaines sur lesquelles ils projettent leur insatisfaction de vivre. Car la vie n’est pour eux qu’une triste succession de jours qui ne peuvent être porteurs du bonheur qu’ils attendent. Le vide de leur existence leur est soudainement dévoilé, et avec lui l’inanité de leur existence. « Pourquoi vivre ? », « À quoi bon ? » rythment les œuvres et sont l’image de leur prise de conscience que la vie se réduit à n’être qu’en vie. Julien Green écrivait une phrase qui illustre bien tout l’ennui que provoque leur propre personne : « La locution « je m’ennuie », une des plus terribles qui soient, car que veut-elle dire si ce n’est « *Moi ennuié Je* » »³⁷³¹. De fait, leurs gestes sont des tentatives bien vaines de se cacher leur néant, d’où leur volonté d’en finir avec cette tragique mascarade. De plus, l’ennui qu’ils éprouvent est aussi l’indice qu’ils sont trop attachés au monde matériel, puisqu’ils s’efforcent de combler le vide inscrit en eux. Leur

image, est générée la sérénité de Dino qui commence une nouvelle vie, sans ce désir de possession qui l’a tant entamé, que ce soit physiquement ou moralement. Parce que la possession qui entraîne la violence et donc l’ennui est malsaine, Dino refuse cette aliénation qu’est le désir de possession. Selon Sanguinetti, cité dans l’étude de Roberto Tessari, Moravia dépeint ici une nouvelle catégorie de bourgeois, le « bourgeois qui ne s’efforce pas de conserver en soi et dans autrui, à tout prix, l’aliénation vitale qui – finalement – l’a touché dans sa propre chair, c’est-à-dire [le] bourgeois qui a compris que le seul moyen de ne pas exercer la violence sur la réalité, dans toutes ses formes, est la renonciation à la possession » (Sanguinetti, *Alberto Moravia*, Milan, 1962, p. 113, cité dans Roberto Tessari, *Alberto Moravia, Introduzione e guida allo studio dell’opera moraviana, Storia e Antologia della critica*, Florence, Le Monnier, 1975, 198 pages, p. 29). En effet, après avoir malmené soi et les autres avec force de violence, Dino comprend que seule la renonciation a un sens et permet l’existence de la réalité et d’autrui. Finalement, comme l’ennui est la conséquence d’un rapport avec les choses et les personnes vu comme possession, ce n’est qu’en abandonnant ce comportement absurde que Dino confirme l’échec de tous les moyens mis à disposition pour posséder autrui. D’ailleurs, la description de Cecilia et de ses gestes, comme si elle était suivie par une lorgnette illustre bien que du pur et simple désir de possession Dino est passé à la contemplation et ne recherche plus la proximité avec elle – signe de possession – mais se contente de l’éloignement. Comme l’écrit Roberto Tessari, la contemplation n’est pas le refus de l’action, car pour pouvoir observer l’arbre de l’hôpital, il lui a fallu foncer sur un arbre. La condition qui s’impose désormais est le refus du sens de propriété, dont l’aliénation économique était un des moyens. Ainsi, comme le dit Alberto Moravia, il faut renoncer à posséder, « admettre que quelqu’un existe en dehors de nous » (Pierre Dumayet, entretien avec Alberto Moravia, *Lectures pour tous*, 18.10.1961) pour aimer, et plus généralement anéantir cet emploi de l’homme comme moyen. De cette analyse du suicide de Dino et de sa conclusion, peut-être pouvons-nous nous servir de ce raisonnement pour l’appliquer au suicide greenien. Dans le suicide d’Élisabeth, il apparaît un certain renoncement à la possession, au désir même. Tel est aussi le cas pour Schopenhauer : lui aussi invite à la « contemplation », qui est un ascétisme parce que l’esprit « cesse d’être concerné par les intérêts de la volonté » (Didier Raymond, *Schopenhauer*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Écrivains de toujours », 190 pages, p. 134). Il s’agit d’échapper à l’ennui par une non-volonté, un renoncement permettant un « mode de connaissance pure, libre de tout vouloir, qui à vrai dire est le seul vrai bonheur, non plus un bonheur précédé par la souffrance et le besoin et traînant à sa suite le regret, la douleur, le vide l’âme, le dégoût, mais le seul qui puisse remplir sinon la vie entière, du moins quelques moments dans la vie » (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 405). Si cette contemplation est dépourvue de toute acception religieuse chez Moravia, et est teintée de dimensions sociales, cela n’est évidemment pas le cas chez Julien Green. Dans le renoncement à la possession, mais aussi dans « l’aspiration foncière de l’âme à fuir le monde et à se séparer du corps » (André Blanchet, « Julien Green en proie à l’existence », in *La Littérature et le spirituel*, cité, p. 190), il y a aussi « le désir de se perdre en Dieu » (*Ibid.*, p. 192), le désir d’accéder à un autre monde qui permettrait, peut-être, la réunion de l’âme et du corps.

³⁷³¹ Julien Green, *Journal, Pourquoi suis-je moi ?* (1993-1996), Paris, Fayard, [1996], 403 pages, p. 19.

corps devient alors aussi encombrant et emprisonnant que leurs proches, car il les retient dans une identité qu'ils ne supportent plus. Devenir autre, c'est impossible pour eux : ils sont bien trop attachés au monde matériel et trop peu courageux pour parvenir à s'abandonner et renoncer au monde illusoire auquel ils s'accrochent. Si pour certains la mort apparaît comme le seul soulagement, la seule délivrance à leurs maux, d'autres en font un passage, un chemin qui leur ouvre l'accès à ces régions lointaines qui invitent à l'abandon de soi.

Ce dernier chapitre nous aura permis de mettre en lumière la démesure provoquée par l'ennui sur les personnages greeniens. En effet, l'anéantissement qu'il a entamé chez eux accroît leur volonté de se prouver leur être au monde, d'éprouver une existence fuyante qui n'aura été que quotidienneté pesante et impression d'être voué à cet éternel « même » qui caractérise tout ce qui les entoure jusqu'à leur propre personne. Aussi, c'est contre l'existence entière que se dressent les mélancoliques que nous avons rencontrés. Leur psychose est l'image de leur besoin exacerbé de fuir leur quotidien. En effet, en perdant toute réalité, ils en recréent une qui répond à leurs désirs. Les symptômes identiques entre ennui et folie sont par ailleurs l'indice de leur mal-être, mais aussi et surtout d'une réaction au retrécissement des frontières de leur conscience. Prisonniers de leur ennui, ils sont enfermés également en eux-mêmes et n'en retirent que la sensation de ne rien pouvoir changer à leur état. Leur instinct de destruction s'éveille alors, et se déverse sans retenue : les meurtres accomplis sont l'expression première de pulsions longtemps contenues. Par la mort, les personnages sont en quête d'une libération, effrayés par le vide qui les assiège. C'est pourtant ce vide qu'ils choisissent en étant eux-mêmes les auteurs de leurs morts, dans un impossible retour à eux-mêmes.

Au terme de cette dernière partie, nous pouvons conclure que l'ennui est bel et bien l'auteur de véritables ravages sur les corps greeniens. Le sujet n'est plus un sujet à part entière, mais est assujéti par son ennui. De fait, nombre sont ceux qui présentent toutes les caractéristiques du sujet ennuyé : leur faiblesse est non pas paresse³⁷³², mais aboulie, tandis que leur naïveté est la conséquence directe d'une existence repliée sur elle-même, ignorante des autres mais aussi de soi-même. Se fait jour l'image de la maladie qui

³⁷³² C'est plutôt, à la place de la paresse, une oisiveté vécue comme logique : « pourquoi travailler ? » semblent se demander les ennuyés greeniens, si encore leur vient l'idée du travail. Sans doute leur oisiveté est-elle un moyen de prolonger une adolescence voulue comme temps de l'insouciance, mais évidemment dénuée de tous soucis. Peut-être voudraient-ils également provoquer le chaos dont se délecte l'adolescence, mais du fait de la monotonie de l'ennui, ils ne parviennent à ébranler l'existence bien trop tranquille que leur imposent leurs familles.

exprime la progressive gangrène que l'ennui réalise sur ces corps. Passifs, les personnages ennuyés peinent à s'évader hors d'eux-mêmes³⁷³³, n'ayant aucune prise sur leur existence. Comme l'écrivait Victor Hugo dans « Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent »³⁷³⁴, ils existent sans vivre, abdiquant à la moindre difficulté. Rien de plus logique, alors, que leur soit réservé un quotidien monotone, sans éclats, mais aussi dans la plus grande solitude. Silence et solitude ne sont que des remparts pour se protéger d'autrui, mais ces remparts deviennent – une fois que les personnages se rendent compte de leur solitude et de leur besoin d'aller vers autrui – tout bonnement incassables. Dès lors, la démesure forme l'exutoire des tensions accumulées par l'ennui. Les personnages ennuyés explosent littéralement sous l'effet anéantissant de ces quatre éléments réunis, qui sont l'image du néant qui les guette : silence, solitude, angoisse et temps. De fait, ces derniers leur ôtent toute impression d'être au monde, et c'est en réponse à cette horrible sensation que les « ennuyés » tentent par tous les moyens de pousser les frontières étroites d'un monde et d'un moi étouffants. Peu à peu, la folie se fait jour, expression probante d'un moi dissolu et étranger à toute réalité extérieure. Plus aucun repos de l'âme n'est possible. Les êtres sont bel et bien conscients de leur impuissance et de leur incapacité d'être au monde. L'ennui les ont privés de toute vie, et ils n'auront qu'épuisé leurs dernières forces à se prouver que le néant les entoure et les a assiégé. Face à la mort, ils ont l'image de leur finitude, une finitude angoissante car déjà éprouvée par leur non-être au monde. Ainsi, c'est hors d'eux-même qu'ils commettent l'irréparable, des crimes qui sont une soudaine et désespérée pulsion de leur âme mélancolique pour ressentir leur existence. Les meurtres peuvent également être imputés à leur désœuvrement tenace et contribue ainsi à les déresponsabiliser de leurs actes. Et pourtant, loin de leur amener la solution, ces meurtres ne les libèrent pas plus. Aussi, la seule échappatoire réside dans le suicide. Ne supportant plus cette existence qui n'en est pas une, cette identité objet de souffrances et

³⁷³³ À l'instar de Jean dans *Les Clefs de la mort*, qui déclare : « Je suis pareil à une prison trop étroite habitée par un prisonnier monstrueux qui en ébranlerait les murs de son épaule » (Julien Green, *Les clefs de la mort*, cité, p. 540). La violence prend possession du personnage à la vue de Jalon avec sa cousine Odile dont il est amoureux, mais il est lui-même l'obstacle à la réalisation de son désir. Julien Green lui-même confessait : « Un meurtrier dort au fond de nous-même. [...] La fureur qui si souvent bouillonnait en moi rejoignait sans doute une faim sexuelle qui ne devait se manifester que beaucoup plus tard » (Julien Green, *Autobiographie, Mille chemins ouverts*, cité, p. 888). Et c'est bien cette incapacité à laisser s'exprimer même leurs pulsions les plus inavouables qui amènent les ennuyés à un geste final irrémédiable. Par ailleurs, il y a aussi une part non négligeable d'incommunicabilité. Les ennuyés ne parvient à communiquer, alors même que cela les sauverait et les libérerait d'eux-mêmes.

³⁷³⁴ « les autres, je les plains. / Car de son vague ennui le néant les enivre, / Car le plus lourd fardeau, c'est d'exister sans vivre. / Inutiles, épars, ils traînent ici-bas / Le sombre accablement d'être en ne pensant pas. », écrit-il (Victor Hugo, « Ceux qui vivent... », in *Les châtiments*, Paris, Gallimard, 1998, 413 pages, p. 143).

d'insatisfactions³⁷³⁵, la mort leur apparaît comme une véritable délivrance, qui mettra un terme à leurs maux, mais aussi à cette insupportable quotidienneté. « L'ennui est tout simplement un des visages de la mort »³⁷³⁶, écrit à propos Julien Green dans son *Journal*. Deux formes de suicide apparaissent alors : les suicides vus comme annihilation et les suicides vus comme passage. De fait, ce dernier suicide forme la solution des êtres les moins matériels de l'œuvre : la solution est non pas dans la possession démesurée qu'est toute forme de désir, mais dans l'abandon, la pauvreté, le renoncement, qui permettent à l'âme de se détacher de tout bien terrestre pour accéder à une spiritualité salvatrice.

³⁷³⁵ Julien Green écrit : « Une partie de notre tristesse vient de ce que nous sommes perpétuellement les mêmes, de ce que chaque matin, nous nous réveillons avec le même problème à résoudre, qui est de savoir comment nous supporter nous-mêmes jusqu'au soir, et jusqu'à la mort » (Julien Green, « Avant-propos » à *Si j'étais vous...*, cité, p. 1886).

³⁷³⁶ Julien Green, *Journal, Devant la porte sombre*, cité, p. 619.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de ce travail, nous pouvons confirmer que l'ennui sous-tend l'œuvre greenienne et est le visage du néant qui entoure et assiège tout personnage. En effet, c'est bien par ennui que les personnages promènent leur solitude dans la ville, par ennui que la plupart se jettent dans un amour illusoire, et enfin par ennui qu'ils en viennent à être des meurtriers ou des suicidaires. Leur ennui est un ennui de tous les siècles, comme le confirme Reine-Marie Desnues : « Voués à la répétition monotone d'actes insipides, au spectacle – écoeurant à la longue – de leur propre « moi », ils sombrent dans cet ennui qui plonge ses racines au plus profond de l'âme. Les anciens Pères l'appelaient *acedia*, les romanciers modernes le nomment la nausée, mais c'est toujours le même »³⁷³⁷.

Si l'ennui se déverse sur tout, il se trouve en premier lieu dans la ville, décor privilégié de la dérégulation des personnages. Dans ce labyrinthe envoûtant, les personnages ennuyés mènent une errance sans but qui est l'image de l'impossible repos d'un corps assiégé par l'ennui. Pourtant, ce n'est pas que la tranquillité de l'âme n'existe pas. Un instant, même furtif, ils entrevoient une possibilité de bonheur qui équivaut à une fuite hors de soi. Mais fuir hors de soi-même implique forcément s'ouvrir aux autres, et le barrage est non pas extérieur, mais intérieur : leur ennui leur a ôté toutes les clefs pour comprendre autrui et mener une vie sociale. Pourtant, ils ne peuvent s'empêcher de se jeter corps et âme dans la ville tellement tout leur semble mieux que cette insupportable quotidienneté qui règne chez eux. Ils pensent trouver dans la ville – image de l'inconnu – un remède à leur ennui, à cette insatisfaction de tout dont ils ne parviennent pas à se défaire. Là encore le constat est amer : les personnages ennuyés sont exclus de ce monde et c'est sur une ville aride, dépourvue de toute humanité, qu'ils promènent leur solitude. Exclus, donc, les personnages ne trouvent sur leurs pas qu'une multitude de façades et de grilles qui symbolisent leur emprisonnement. Seule l'indifférence subsiste, une indifférence qui accroît leur sentiment d'étrangéité. Ils ne découvrent aucun divertissement dans la ville, mais l'impression qu'elle est elle-même en proie à un ennui anéantissant, et qu'aucune voie de sortie ne les permettra de s'en défaire. L'emprisonnement est alors physique en même temps que moral. Les personnages ne sont plus des sujets actants, mais des objets face à la dimension censeur de la ville. L'espace carcéral dans lequel ils errent est alors métaphorique de l'impossible libération de l'ennui :

³⁷³⁷ Reine-Marie Desnues, *Des auteurs et des hommes* [« Julien Green », pp. 439-487], p. 481.

ils sont condamnés à cet état, à cet étouffement, et rien ne peut les en extraire. Aussi, le paysage qu'ils observent se teinte de leurs maux : tout ne peut être que mélancolique parce que c'est la seule réalité qu'ils connaissent. À l'instar de leur moi, le décor se fait ainsi aride, aussi immobile que le temps de l'ennui qui les engluie, mais au lieu de leur donner l'impression d'une possible communion entre eux et leur décor, cela ne fait que les enfoncer dans la certitude que leur vie n'est qu'un désert d'ennui. Car la ville est elle aussi un désert d'ennui, évoquant la solitude du sujet ennuyé, mais aussi la mort qui l'attend à chaque recoin. La ville est indéniablement un mauvais lieu qui scelle le sentiment d'abandon des personnages ennuyés. Tout n'y parle que de mort, et c'est en effet la mort de leur être profond qu'ils y rencontrent. Aussi, le climat, loin de n'être qu'un détail, participe pleinement à la destruction des personnages. Étroitement lié aux éléments et à leurs symboles, il est le miroir de leurs états d'âme et contribue à les étouffer un peu plus. La pluie et l'eau sont clairement l'image de la monotonie de l'existence des êtres ennuyés greeniens. En effet, la pluie accentue leur mélancolie parce qu'elle brouille les paysages, à l'instar de l'uniformité insupportable de leur ennui. Elle est par excellence indifférence, anhédonie, mimant la perte d'ancrage à la réalité des « ennuyés ». Avec cette perte se fait jour un dégoût de tout, une nausée qui s'installe dans la dégradation boueuse de leur existence réduite à une implacable quotidienneté. Le paysage morne, désolé, et dépourvu de toute limite ciel / terre est l'image de leur impossible transcendance. Le constat est le même avec le brouillard et la terre. État indéterminé, le brouillard semble être la représentation la plus imagée de l'ennui, dégradant toute réalité mais aussi tout être. Avec la neige, réapparaît l'idée de l'isolement, enrichie par l'image de l'infini. Il y a un abaissement des frontières, qui dévoile ainsi la possibilité d'un ailleurs, d'une élévation et d'une beauté que seuls peuvent saisir les personnages singuliers. Mais à côté de cet aspect subsiste l'idée de la misère des personnages ennuyés : en les forçant à la solitude, ils demeurent seuls avec eux-mêmes et découvrent toute l'horreur de leur personne. La violence enfouie en eux affleure avec le feu. S'il peut représenter un instant la chaleur d'un foyer, très vite il est élément de destruction où les êtres ennuyés se déshumanisent eux aussi, puisqu'ils ne sont que désirs accés sur la possession. Par ailleurs, l'étouffement des « ennuyés » est aussi exprimé par la présence d'un soleil qui, par sa chaleur écrasante, rend invivables l'espace et le temps. De fait, il semble immobiliser ce dernier et enliser les personnages dans leur inaction, et donc dans leur ennui. Enfin, le vent est doté d'une vie particulière : si dans un premier temps il paraît donner un souffle nouveau aux êtres

ennuyés, grâce à la liberté et à la vie soudaine qu'il leur procure ; dans un second temps il accentue l'hostilité du décor et donc la solitude des personnages.

La ville, donc, ne permet aucun repos. Elle n'est pas ce refuge, cette protection et cette nouveauté à laquelle aspirent les « ennuyés » greeniens. Les trouvent-ils dans la maison, symbole par excellence du ventre maternel ? La demeure est là où tout demeure, où règne une monotonie engluante qui livre les personnages ennuyés à leur misère existentielle. Ce n'est pas un refuge, mais encore une fois une prison. Aussi, dans le salon, lieu voulu de la communication, les « ennuyés » ne trouvent aucune possibilité d'échanges. Tout n'y est qu'apparences, que simulacres d'une vie familiale, mais en réalité c'est tout autre chose qui les attend, entre égoïsme, indifférence, violence et sadisme. L'être ennuyé ne désire pourtant que se lover dans un espace rassurant, mimant un retour symbiotique à la mère ; mais aucune pièce ne leur offre ce réconfort. En effet, la chambre même est un abri malsain. Ils ne font qu'y ressasser leur mal-être, dans une solitude qui les livre à l'ennui. C'est le lieu de l'angoisse, des insomnies, de la souffrance et d'une trop forte représentation de soi qui – au lieu de leur permettre d'y trouver un refuge rassurant, qui leur parle – leur rappelle la médiocrité nauséuse de leur existence. De même, les couloirs empruntés permettent une connaissance plus accrue – et donc plus horrifiée – de soi-même en tant que lieu de passage et de l'exploration. Dans le grenier aussi les sujets ennuyés se livrent à une découverte du monde et d'eux-mêmes qui débouche sur la découverte d'un ailleurs inconnu. Enfin, le bureau est le lieu où converge l'ennui. La tranquillité qu'il offre, en tant que pièce de travail et de réflexion, n'est qu'apparente puisque les personnages sont mis face à leur ennui. Au lieu de l'ouverture sur autrui qu'aurait pu représenter le travail intellectuel, les personnages en font le lieu d'un repli sur soi où ils suffoquent d'ennui. Leur ennui est ainsi généralisé. En plus des lieux, l'ameublement dit leur emprisonnement par l'ennui. Le jeu des couleurs froides est l'image de leur effacement, tandis que les couleurs chaudes, plus parlantes, sont le reflet des pulsions de destruction qui résident en chaque « ennuyé ». Mais ce sont les couleurs neutres les plus aptes à traduire l'ennui : elles sont le tableau de la décoloration du décor sous l'effet de l'ennui. Tout leur paraît sans saveur, sans relief, car ils ont perdu leur capacité d'émerveillement. Aussi, la demeure se fait tombeau. Les personnages ennuyés s'y retirent, découragés de constater qu'ils sont étrangers à tout et qu'ils trouvent l'ennui même dans un espace conçu pour être le lieu du refuge. En réaction aux relations conflictuelles ou tout bonnement indifférentes avec leurs proches, il n'est pas rare que les « ennuyés » s'entourent d'objets, pensant construire un refuge sécurisant car intime. Mais

cet effort est bien vain. En effet, parce que pour eux tout est question de possession – normal, face à un monde et une réalité fuyants – ils ne font qu’accumuler des objets inutiles qui participent à leur étouffement. Pensant combler le vide qui les dévore, ils se donnent eux-mêmes au vide. Pire, les objets semblent soudainement aspirer leur peu de vitalité et prennent corps, confinant les personnages ennuyés greeniens au statut d’objet. Leur erreur est bel et bien de faire de l’existence la prédominance de l’avoir sur l’être. C’est ainsi qu’ils s’isolent eux-mêmes et se privent de toute évolution. Par les tâches ménagères auxquelles ils s’adonnent, ils se donnent l’impression de s’ancrer au décor et à la réalité, mais ils sont mis face à l’immobilité désespérante de ce décor inchangé qui leur nie tout futur. L’ordre qu’ils s’efforcent de maintenir est l’indice de cette incapacité d’évolution, tandis que le désordre de certains lieux indique le détraquement moral de certains personnages et l’inadaptation des personnages ennuyés du fait de la sensation d’étrangéité à tout qui les prend à la gorge. À cette vaine tentative d’ancrage, les « ennuyés » greeniens répondent par la recherche obsessionnelle du confort, pensant trouver là le refuge sécurisant qui les mettra à l’abri de leur ennui. Mais ce confort dénonce leur vie étriquée, leur manque de fantaisie et encore une fois leur engluement dans l’ennui. De même, en se terrant, ils ne font que refuser tout échange avec autrui, se condamnant à leur ennui. L’espace extérieur est – on s’en doute – tout autant le lieu de l’ennui et du repli sur soi. S’il est un espace fantasmé, il n’offre en réalité que l’image de la liberté d’autrui et confine donc les « ennuyés » dans leurs frustrations et leurs insatisfactions. Les arbres qu’ils observent, la nature entière sont d’une séduction illusoire parce qu’ils leur prouvent que le bonheur leur est refusé. Pire, ils offrent le tableau d’un décor soit immuable, soit changeant, qui les exclut car il leur rappelle qu’ils sont condamnés à leur exécration quotidienne. Dès lors, jardin et arbres sont spectateurs de leur captivité. C’est sans espoir que les personnages ennuyés tels Gertrude et Adrienne contemplent ce monde extérieur pourtant serein, et ils opèrent un énième désinvestissement du monde. Attérés par cette terrible révélation de leur impuissance et de leur incapacité à tout simplement être, ils finissent par être en totale inadéquation avec le monde entier décoloré, symbole de leur néant existentiel. Englués dans une morne quotidienneté, les personnages sont toutefois pleinement responsables de leur emprisonnement. Cet emprisonnement forme leur nature, et tout vient le leur rappeler. L’image des clefs est évidente et se fait l’expression autant de leur séquestration effective que de leur emprisonnement intérieur. De même pour les grilles. Celles-ci se font représentation probante de la claustration de personnages comme Hedwige ou Adrienne,

une claustration qui accentue leur nausée : l'existence leur apparaît dans son insupportable dimension cloisonnante, se résumant à un trop plein de « connu », et donc à son inanité. Même les personnages donnant l'impression de ne pas connaître un quelconque enfermement, notamment Emily, n'échappent pas à la sensation de ne rien trouver que la preuve de leur impuissance léthale. Incapables de gouverner leur vie, indifférents, épuisés avant même d'agir, les « ennuyés » s'enferment dans leur néant, perdant tout espoir en l'existence. L'image d'une maison prison est alors évidente. Malgré les issues – portes et fenêtres – les personnages sont réellement cloîtrés chez eux, dans une maison à la dimension cloisonnante mais aussi engluante. En effet, toute idée de verticalité, et donc d'élévation est quasi exclue : au contraire, les êtres ennuyés greeniens sont écrasés par le poids du quotidien qui s'érige en souverain maître. Oppressés, ils sont déjà en quelque sorte morts, conscients qu'ils vivent déjà cette finitude qui les effraie. Cette idée est confirmée par le thème de l'escalier. Lieu de l'espionnage, des bas instincts des « ennuyés » tels Gertrude ou Gustave, mais aussi lieu du danger et d'une peur exacerbée, l'escalier est associé à la chute qui en appelle à un retour angoissant à la terre et donc à la mort.

L'espace est alors le lieu envoûtant du Mal, envoûtant parce que s'il leur fait tout d'abord peur, il n'empêche que les personnages ennuyés s'y reconnaissent, s'y abandonnent et se laissent agir par autrui. Par l'emploi très pictural de l'ombre et de la lumière, le narrateur accentue les effets de l'ennui. En effet, l'ombre se fait projection de l'intériorité des sujets ennuyés, donnant l'image que c'est l'ennui qui les construit et non le contraire. Ils n'en déversent pas moins leur mélancolie : l'ombre leur permet de trouver une résonance à celle-ci, mais elle n'est nullement un refuge, même appréciée. Au contraire, c'est la peur qu'ils y cueillent, mais aussi l'étouffement, voire l'indice de la mort qui rôde. Transformant les lieux en grotte à la dimension maternelle, l'ombre n'est qu'illusoire : elle n'est que le reflet d'une réalité tout intérieure qui rend les « ennuyés » greeniens étrangers à tout. De même, l'éclairage qui peine à transpercer l'obscurité, est toutefois une lumière révélatrice. Se faisant l'adjuvant des personnages, elle lève le voile sur leurs illusions, sur leurs faiblesses, permettant l'accès à la connaissance et rendant leur décor moins inhumain et hostile. Mais elle participe également pleinement à l'intrigue puisqu'en plus de créer une atmosphère tragique par l'opposition ombre – lumière, elle enrichit de sens les personnages et leurs actes. Enfin, elle transfigure une simple pièce, accentuant la sensation d'étrangéité des « ennuyés » greeniens au monde. Cette participation du décor à l'intrigue se poursuit par la présence récurrente de la nuit, lourde

de sens. Théâtre de la haine des personnages, haine qui est provoquée par l'ennui, la nuit est anéantissante car elle condamne les « ennuyés » greeniens à la solitude mais aussi à l'inaction : que faire, en effet, lorsque le monde s'est endormi et lorsque toute tentative de divertissement se solde par un échec ? Seul subsiste le néant, un néant qui grignote progressivement toute vie et laisse les personnages ennuyés tels Adrienne et Emily dans la conscience horrifiée de leur inanité et de la vacuité de leur existence. Expérience inquiétante, la nuit de l'ennui est l'expérience par excellence de l'étrangéité au monde des « ennuyés » qui sont frappés par l'inhumanité et l'indifférence des choses sous le voile de la nuit. Parfois, il arrive que le décor soit transfiguré par l'astre lunaire : c'est bien le miroir funèbre des choses, qui invite à porter un regard différent sur celles-ci. De fait des personnages tels qu'Adrienne ou Élisabeth découvrent que l'ennui est formé de deux attitudes : le regard du « déjà vu » qui est en somme le regard habituel, les confinant dans leur résignation, et le regard du « jamais vu » caractérisant pourtant des décors trop connus. Ce dernier regard ne permet pas de s'extraire de leur ennui : désormais, rien ne peut stimuler leur désinvestissement du monde. C'est dans le temps mort qu'est la nuit que leur ennui s'exacerbe et leur révèle un vide oppressant. Ce vide est aussi l'espace horrifiant laissé par la liberté : des « ennuyés » comme Hedwige finissent par se complaire dans leur claustration, parce qu'elle leur cache une liberté dont ils ne sauraient que faire. Ainsi, ce sont des proies faciles à toute séquestration qui, en plus d'étouffer les personnages, contribue à les enfermer dans un éternel statut d'enfant, leur niant par là même toute émancipation. Il s'agit d'intégrer l'autre pour mieux le dominer et en faire un matériau malléable au service de ses désirs et de son sacro saint confort. Rien de plus normal donc que les « ennuyés » greeniens perdent toute accroche au réel : le monde extérieur n'existe plus. Ils retirent tout investissement, et plongent dans une aboulie et une apathie qui contribuent à leur part de responsabilité dans leur emprisonnement. Tout acte demeure de l'ordre de la pensée, et donc toute velléité de fuite devient impensable puisque ils ont la certitude de l'inutilité de l'action. À quoi bon, en effet, puisque tout est voué à l'échec ? Puisque tout leur rappelle leur impuissance et leur incapacité à vivre ? S'en remettre à autrui permet de se replier sur soi et de ne pas être confronté à la malveillance de leur destinée. Finalement, c'est par eux-mêmes que les personnages sont séquestrés, ils sont les auteurs de leur réification, ce qui est tragique car contrairement à une séquestration physique, ils ne peuvent rien faire pour se libérer. Les personnages ennuyés sont alors emmurés en eux-mêmes. Parfois, également, la claustration est recherchée : c'est un refus d'autrui qui les motive, un besoin étonnant de solitude pour ces êtres qui

l'abhorrent. Mais très vite, cette claustrophobie leur est odieuse puisqu'ils ont sous les yeux l'immobilité de leur existence et sa banalité insupportable. C'est l'indifférence qui affleure, la conscience du vide qui saisit tout ce qui les entoure et qui ôte du sens : une lourde insignifiance les laisse blasés, conscients que le « nouveau » qu'ils appellent ne peut venir. Le vide caractérise le décor, mais aussi leur moi profond. Le présent est appauvri, et avec lui l'intérêt des « ennuyés » qui se laissent aller à une résignation qui est assoupissement en même temps qu'abandon de toute idée de liberté. Le figement temporel et visuel découlant de leur inaction fait de leur existence un fardeau. Même l'action n'est pas la solution, car ils l'entachent de leur ennui : soit ils s'ennuient parce qu'ils ne savent que faire, soit la seule idée d'agir les plonge dans le plus profond découragement, qui les laisse découragés, amers, et dégoûtés d'eux-mêmes. Aussi, leur vie s'étiole sans l'ombre d'une possibilité de futur : tout se fige, les entraînant eux aussi dans une immobilité insupportable qui dit l'impossible changement. Les « ennuyés » greeniens tels Adrienne, Gertrude ou encore Emily sont alors enlisés dans une inaction qui les démunit peu à peu de leur volonté. Leur engourdissement est une anesthésie qui dit combien leur expérience du monde n'a été que souffrances. Progressivement, les personnages ne se reconnaissent plus, n'ont plus qu'une vague sensation de leur être au monde, qui leur laisse l'avant goût de leur finitude. Leur liberté est-elle alors encore envisageable ? N'est-il pas trop tard pour ces abouliques ? De fait, les routes sur lesquelles ils se précipitent ne les mènent pas à un ailleurs rêvé : leur horizon est bouché et c'est leur identité qu'ils perdent sur la route, pas leurs entraves. Ils sont condamnés à n'être qu'eux-mêmes, constamment les mêmes, et se plaisent à se croire prisonniers : leur geôle, ils l'attribuent au sort, à autrui, mais jamais à eux-mêmes, ce qui prouve que sans ce regard aiguisé sur leur identité, ils ne parviendront en aucun cas à atteindre la liberté. Leurs rares tentatives de fuite sont vaines et sont l'indice qu'ils ne peuvent se défaire de leur ennui.

La deuxième partie de notre travail a mis en valeur l'expression de l'ennui dans le microcosme qu'est la famille. Les portraits nous ont donné l'occasion de constater que la valeur uniformisante de l'ennui sur le décor se vérifiait également sur les personnages, qui finissent par adopter les caractéristiques physiques de l'ennui. De fait, jeunesse et vieillesse se mêlent et donnent l'idée d'un temps anéantissant : les personnages jeunes sont prématurément vieillis sous l'effet d'un ennui dévastateur qui leur a ôté tout épanouissement. Les personnages ennuyés dépérissent par avance, perdent la vitalité qui devrait les caractériser. Lorsque jeunesse et vieillesse subsistent, c'est pour s'affronter, la deuxième dominant toujours la première, dans un malin plaisir de constater sa puissance.

En tout cas, tous deux sont cernés par la mort, une mort effective de l'âme avant celle du corps. De même, beauté et laideur deviennent les indices d'une filiation et d'une hérédité involutive car emprisonnant l'adolescent dans les vices familiaux. Par ailleurs, la beauté n'apporte aucune satisfaction aux personnages tels Élisabeth ou Louise, qui en retirent le sentiment désespéré de leur vanité. Jalousie et envie affleurent face aux mieux dotés d'entre eux, ou pire, une convoitise qui est tout aussi agressive. Une autre caractéristique permet de mettre en lumière deux comportements différents face à la vie : maigreur et obésité. Mais le constat est le même pour ces deux types de personnages. En effet, la maigreur est l'indice d'un renoncement aux plaisirs tandis que son contraire indique une attitude consummatrice face à l'existence pour des personnages dont seul compte un égoïste bien-être. Et pourtant, tous deux éprouvent une poignante sensation de vide que ni l'ascèse, ni la jouissance n'évitent. Aussi distillent-ils une méchanceté sadique sur les plus faibles d'entre eux, conscients que leurs existences sont misérables. Il s'agit, par l'autorité, d'avoir la sensation de son existence effective, favorisant chez les plus doux leur ennui car ils sont des proies toutes indiquées. Là encore l'impuissance est dévoilée, une impuissance que les « ennuyés » tentent de contrer en privilégiant les sensations. Peu actifs, ils sont avant tout des émotifs, des êtres chez qui la sensibilité prédomine au lieu de l'action. Signes de la quotidienneté de leur existence, les bruits plongent un peu plus les personnages dans leur ennui, mais en même temps, leur permettent de briser un silence haïssable et de combler le vide autour d'eux. En effet, en provoquant leur sensibilité et leur imagination, les bruits, et mieux, la musique, amènent les personnages ennuyés telle Élisabeth au seuil d'un autre monde. Par l'odorat, les personnages confirment leur sensibilité, qui dit aussi leur égocentrisme et leur besoin de ressentir leur être au monde. Et pourtant, le monde d'odeurs qui les entoure leur rappelle leur ennui puisque ces odeurs sont le miroir de leur propre vie qui s'étiole. En appelant au souvenir que fait naître une simple odeur, ces êtres pensent que le temps où ils se croyaient épargnés par l'ennui était forcément meilleur. Mais ce n'est pas le cas et c'est avec horreur qu'ils en prennent conscience. C'est aussi l'horreur que représente le toucher : il est le sens de l'agression ou du dégoût d'autrui. Enfin, la vue est le sens de la possession, de la vaine tentative d'ancrage à un réel fuyant ou tout bonnement étranger. Pire, c'est l'aveuglement des personnages que la vue met en valeur : ceux-ci sont condamnés à une erreur constante, par la prévalence des sensations sur la réflexion. S'ils se donnent donc un instant le sentiment que leur existence est vécue pleinement, il n'en est rien et les sujets ennuyés retournent à une vie anesthésiée, qui est accentuée par la perte d'intérêt pour le monde et eux-mêmes.

Livrés à eux-mêmes, ils sont entraînés par la séduction de l'inaction. N'ayant aucun intérêt pour le monde extérieur, ils ne pensent pas même à travailler, parce que leur apathie et leur aboulie les réserve à l'inaction. Ils supportent leur pauvreté de vécu sans même penser à travailler, alors même que le travail les sortirait de leur inertie. Symbole de leur vide intérieur, leur oisiveté accroît leur ennui, dans un cercle vicieux indéniable. En effet, l'ennui est l'indice d'un renoncement à l'action, l'action étant inutile puisque vouée à l'échec et peu porteuse de satisfaction, et c'est cette résignation qui les voue à l'ennui, accroissant le sentiment de la vacuité de leur existence. Les rares personnages ayant travaillé ont une existence tout autant médiocre et engluée par l'ennui. En effet, le travail a dévoilé en eux, voire accru, leur besoin maniaque d'ordre. Leur travail monotone, peu enrichissant sur le plan personnel, leur a laissé la frustration d'un épanouissement inconnu. Aussi, constater qu'autrui manifeste des besoins émancipatifs et un épanouissement qui les exclut, réveille en eux toute l'insatisfaction accumulée lors de leur carrière. De là leur attitude castratrice avec ces jeunes qui éclosent sans eux. Il y a bien une absence de vie dans les romans greeniens : la moindre graine germant est tout de suite arrachée, piétinée parce que déviant de l'ordre établi et faisant ombrage à la puissance des adultes. Aucune fantaisie n'est permise : le terrain est de ce fait fertile à l'ennui. La présence des ouvriers vient chambouler l'ordre établi, mais aussi la conscience des protagonistes. Ils révèlent leur incapacité à aller vers autrui, et donc à se libérer du poids de leur éducation, mais viennent aussi éveiller une sensualité endormie, voire tue. Leurs corps, emplis d'une sensualité sauvage, suscitent le trouble du désir chez des jeunes comme Louise et Élisabeth qui se meurent d'ennui. Ces derniers découvrent alors tout un monde sensuel qui leur apparaît comme la promesse d'une autre existence. Mais tôt, ce rêve est brisé par leur retour à la réalité : les personnages ennuyés greeniens ne peuvent sortir d'eux-mêmes et donc avoir accès à une telle existence. Aussi ne leur reste-t-il qu'à se plonger dans la quotidienneté de cette vie odieuse pour mieux oublier un monde extérieur duquel ils sont définitivement exclus. Les tâches quotidiennes auxquelles ils s'adonnent comme s'il s'agissait d'un divertissement est une bouée de sauvetage retardant leur enlèvement définitif. Il s'agit avec toute la rigueur de l'ennui de combler un temps désespérément vide qui leur ferait ressentir avec une acuité non négligeable l'inanité de leur existence. Existe-t-il alors une possibilité de désennui ? Qu'en est-il des occupations ? Ces dernières découlent de leur ennui : nullement choisies, les occupations accentuent le désintérêt des « ennuyés » pour leur quotidien. « C'est l'ennui qui constitue le premier élément essentiel de l'existence humaine telle que Green la représente dans son œuvre

romanesque »³⁷³⁸, explique Johannes Petrus Jozef Uijterwall. L'image la plus probante est sans doute l'impossibilité de lecture, indice de leur incapacité à s'intéresser à autrui et de se détacher de la sensation que rien n'a d'intérêt. À l'inconnu, ils préfèrent le « trop » connu, l'immuable, parce que malgré tout il les rassure et leur donne l'impression de contrôler leur quotidien. Telle est la raison pour laquelle tout devient une habitude : il faut éviter tout ce qui peut mettre à mal le confort patiemment construit autour de soi, mais c'est dans cette vision de leur vie qu'ils invitent l'ennui, « grande lutte commune »³⁷³⁹, à entrer dans leurs demeures. Jacques Petit en a noté la présence : « L'ennui, l'habitude [...] constituent, à l'opposé de la passion, une des tentatives greeniennes, comme si au mouvement de révolte répondait en secret un mouvement tout contraire de soumission, de facile acquiescement »³⁷⁴⁰. La vie semble alors vécue à l'avance, provoquant le « à quoi bon ? » leitmotiv des sujets ennuyés. Comblé tout temps mort par une nouvelle habitude indique alors la perception d'un manque qu'ils ne parviennent pas à identifier. Ainsi adoptent-ils une attitude matérialiste avec l'existence : convoitise et possession tendent à masquer un néant effrayant. Mais là encore, leur impuissance est mise en lumière. Rejetant l'objet qui ne provoque finalement aucune satisfaction, les personnages ennuyés, notamment Emily, découvrent la béance du vide inscrit en eux et leur incapacité à être pleinement satisfaits. C'est de fait par la possession que les êtres ennuyés tentent d'affirmer leur être au monde, mais désirant toujours plus sans jamais parvenir à l'objet du désir, leur passion se mue en impuissance léthargique face à leur échec.

Foyer désiré de l'affection, la famille n'est pourtant pas le refuge auquel les personnages aspirent. Au contraire, elle est un vase clos où se déchaînent les inimités entre eux, accentuant leur sensation que ce monde n'est pas pour eux. Les figures de l'autorité – pères et mères – sont des figures castratrices. Les mères sont en effet bien peu affectives et s'illustrent plutôt par leur sévérité et leur indifférence qui nient tout épanouissement à leurs enfants. En surveillant la moralité de ces derniers, les mères leur interdisent une quelconque existence en dehors d'elles-mêmes. Elles se dressent comme un obstacle à leur destinée et les empêchent de se réaliser. Face à cette puissance maternelle, certains pères comme M. Vasseur semblent comme émasculés, incapables d'affronter le pouvoir féminin à qui ils laissent le soin d'élever des enfants qui ne les sortent pas de leur indifférence. C'est un manque qu'ils provoquent chez ceux-ci, et ce

³⁷³⁸ Johannes Petrus Jozef Uijterwaal, *Julien Green. Personnalité et création romanesque*, cité, p. 158.

³⁷³⁹ Milan Kundera, *L'Identité*, cité, p. 377.

³⁷⁴⁰ Jacques Petit, *Julien Green*, cité, p. 64.

manque est également présent chez les enfants de pères dominateurs tel M. Mesurat. Incapables d'éprouver la moindre affection, ils sont médiocrement tournés vers la satisfaction d'eux-mêmes et rien ne doit les en détourner, pas même leurs enfants. Violents, prédateurs, ils écrasent les jeunes ennuyés et leur faiblesse inhérente, rompant par là même leurs tentatives de transgression et donc de libération. Les enfants doivent forcément faire corps avec les parents, d'où l'impossibilité pour les premiers de vivre, tout simplement. Même les orphelins ont rarement plus de chance. Les parents adoptifs le sont pour satisfaire un besoin narcissique de reconnaissance et de grandeur, et ils condamnent de ce fait les jeunes personnages au silence et à un statut d'objet qui les conditionnent à leur impuissance. Le quotidien morne qu'ils leur offrent en fait des éternels insatisfaits, assiégés eux aussi par l'ennui, mais inconscients de celui-ci, tel que le relève Nicholas Kostis : « Only those who [...] were born for this atmosphere are immune from the frustrations induced by its banality »³⁷⁴¹, ce qui accroît le fossé entre adultes et enfants et force leur incompréhension. Espace de la répression, la famille adoptive est de surcroît le lieu de la pression : elle manifeste en effet pour les adoptés une étrange attirance qui dit son égocentrisme. Il s'agit encore une fois de dévorer, dans une attirance sensuelle pour la jeunesse et son innocence, soit pour s'offrir une pureté bien longtemps perdue, soit pour profiter et retirer quelque chose de la naïveté de ces derniers. Jouant sur leur ascendance, ces figures féminines sadiques telle Gertrude condamnent les jeunes personnages à la corruption d'un monde vicié, entaché par un bas ennui. S'opposant à ces figures, les hommes disposent d'une sensibilité qui fait d'eux les plus aptes à comprendre la détresse des « ennuyés ». Ce sont aussi des faibles, qui se retrouvent plus facilement dans ceux-ci. Conscients de leur faiblesse, ils sont pris de lassitude face à l'hostilité du monde et abandonnent toute lutte. C'est en cela qu'ils attirent les jeunes ennuyés, trouvant en eux la douceur maternelle à laquelle ils aspirent, et le foyer protecteur dont ils rêvent. Mais souvent, l'osmose imposée est dénuée de toute positivité : elle est au contraire englobement, domination, grâce notamment à une éducation restrictive et aliénante car elle ne laisse aucune place à la construction de l'identité des « ennuyés » greeniens. En effet, elle est un frein à leur épanouissement. Leurs nombreuses confrontations aux figures de l'autorité tentent de briser le rôle enfantin qui leur est attribué dans le but de prévenir tout désir d'émancipation, mais elles débouchent sur un autre échec. Ils perdent alors toute estime d'eux-mêmes, toute pulsion de vie qui provoque un étiolement du désir. C'est le

³⁷⁴¹ Nicholas Kostis, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, cité, p. 80.

plaisir d'exercer un pouvoir absent qui est dévoilé dans leurs concepts éducatifs, et ils trouvent un terrain plus que fertile chez les « ennuyés ». Nous avons vu leur apathie, leur aboulie, leur sentiment d'impuissance : tout cela est du pain béni pour des adultes qui se cachent leur propre faiblesse. Ils retirent de leur violence la sensation vive d'une existence qui leur échappe à eux aussi. Leur plus grande peur, c'est aussi d'être abandonnés, réduits au statut de parents vieillissants et donc proches de la mort. Voilà pourquoi ils se révèlent intransigeants, sans pitié ni concessions. Te-Yu Lin note ainsi que « la discipline puritaine, enseignant l'abdication sentimentale, n'entraîne au bout du compte que l'ennui »³⁷⁴². Aussi, toute idée d'amour semble exclue de la famille greenienne. Les sentiments d'affection sont proscrits, et pire, des personnages comme Emily sont incapables d'en éprouver, anesthésiés par leur ennui. Condamnés à leur solitude face à des adultes égocentriques, les jeunes ennuyés végètent dans un manque d'amour qui les renvoie à l'inhumanité du monde autour d'eux. Cette frustration engendrée favorise également de véritables éclats de colère par laquelle ils expriment un besoin exacerbé d'affirmation personnelle. C'est également l'expression sans retenue de toute la violence qu'ils renaient en eux, violence face à autrui, au décor immuable, mais aussi face à leur propre être. Cette volonté de réappropriation de leur propre existence ne va pas sans l'emploi de la domination et de la haine qui colore toutes leurs relations à autrui. En effet, si autrui ne leur inspire que du dégoût, c'est parce qu'il est la cause de leur ennui, mais aussi le miroir de leur existence misérable. Leur vie entière, avec ce qu'elle présuppose, leur est en dégoût, du fait de sa médiocrité et de leur impuissance et ce n'est que par la violence qu'ils s'éprouvent vivants. L'ennui est bel et bien responsable d'une telle attitude : c'est en cherchant à affirmer une existence fuyante que les personnages ennuyés, notamment Germaine ou Ulrique, se font le plus odieux, parce que c'est le seul moyen pour faire sortir autrui de son indifférence. Le sadisme est donc tout indiqué et s'exerce encore une fois sur les faibles, car de tels personnages ne veulent pas avoir une autre preuve de leur impuissance. En tentant de faire d'autrui le miroir de leur subjectivité puissante, jouissant de constater que leur comportement sadique provoque la souffrance, les personnages ennuyés greeniens inversent alors leur infériorité en supériorité néanmoins de mauvaise foi. Ils infligent sur autrui leur frustration de ne connaître qu'une existence médiocre et banale. Pourtant, cela n'exclut pas chez eux une soudaine résignation qui se traduit par leur complaisance à s'observer victime d'autrui, mais aussi

³⁷⁴² Te-Yu Lin, *Julien Green à la lumière de René Girard*, cité, p. 25.

du sort. C'est encore la manifestation de leur mauvaise foi : au lieu de convenir qu'ils sont responsables de l'ennui dans lequel ils s'engluent, ils préfèrent invoquer autrui et se satisfaire de cette situation qui leur offre somme toute un certain confort. Niant leur liberté, ils se déchargent ainsi de toute responsabilité et se laissent aller dans une inertie ou un échec grâce auxquels ils pensent acquérir une certaine valeur. Les conséquences de leurs actes tendent tous à réduire à néant autrui. Par la rivalité ils indiquent le désir d'être autrui, mais ce désir est en réalité un désir d'anéantissement. En effet, en faisant ombrage à cet autre qui semble avoir été épargné par l'ennui, les sujets ennuyés désirent s'approprier sa tranquillité, qui ne va pas sans le besoin de lui imposer le silence. De même pour l'inceste désiré : c'est un attrait pour le même, une tendance à exalter sa propre identité et de lui donner une grandeur plus effective. Toutefois, jamais complètement réalisé, il est à considérer comme le rejet de tout ce que l'existence a de plus médiocre. Les objets vers lesquels se tournent ces personnages excitent leurs pulsions de vie par la fascination qu'ils exercent sur eux, mais pourtant, si la satisfaction est fugace, elle les précipite dans l'erreur car ils ne font preuve que de narcissisme et donc, d'un repli sur soi. Enfin, le meurtre, à ce stade, n'est encore que rêvé : il est un besoin désespéré de sortir, coûte que coûte, de cet état engluant qu'est l'ennui, un besoin exacerbé d'émancipation mais aussi de sensations en réponse à leur morne quotidienneté. C'est l'angoisse de ne pas être qu'ils retournent en agressivité, expression première de leur déchéance.

Ainsi, la dernière partie de notre travail est le lieu où se jouent les ravages de l'ennui greenien. L'ennui dévoile et exacerbe la noirceur des personnages greeniens tout autant que leur faiblesse inhérente. De fait, ils sont des « antihéros » : bêtes et naïfs, ils peinent à échapper d'eux-mêmes, et à transformer leur aboulie et apathie pour se dépasser. Il y a là l'image de la progressive dépossession de soi à laquelle participe l'ennui. Leur sentiment d'infériorité les déshumanise en leur ôtant toute force vitale. Ils s'échouent dans la quotidienneté la plus banale de leur existence, qui finit par gangréner leur être profond. En effet, la maladie est l'image de la dissolution des sujets ennuyés. Angoissés devant la vacuité et la vanité de toute existence, les personnages ennuyés sont réellement assiégés par leur ennui – « rhume de l'âme »³⁷⁴³ – qui finit par s'exprimer par de réels symptômes physiques. Chétifs, ils sont facilement malades, le monde extérieur étant vécu comme une agression capable d'altérer leur santé. Leur maladie est tout autant anéantissante que leur

³⁷⁴³ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cité, p. 80.

ennui et finit par ne former qu'un seul mal : faiblesse physique tout autant que morale, paralysie, douleurs somatiques ne sont que l'expression irritée de leur ennui de vivre. Par ailleurs, lorsqu'ils sont confrontés à la maladie d'autrui, les personnages se butent et conçoivent un dégoût irrépressible de cet autrui entaché par le mal. Dès lors, tout est prétexte pour l'éviter et le punir de sa maladie, parce qu'ils assimilent la maladie à la mort. C'est leur propre précarité, leur propre finitude qu'ils rejettent à travers leur rejet du malade. Par ailleurs, à travers cette maladie qui en somme déforme les personnages, se fait jour leur monstruosité. Leur corps se fait le sombre reflet de leurs perversités ou de leurs passions qui les brûlent et les anéantissent. Certains défauts physiques sont tout d'abord mis en lumière, mais ces défauts semblent être la déformation du corps sous l'effet de leurs vices : de fait, déviation par rapport à la « norme », ces vices paraissent être dénoncés en déformant les corps indolents des « ennuyés ». Parfois même, les personnages ne sont plus que des corps indéterminés qui deviennent aussi effrayants que des bêtes. Aucune humanité ne subsiste dans ce véritable bestiaire. Prédateurs en puissance, ils sont condamnés à l'ennui par leur bêtise et leur difficulté à se détacher du monde terrestre. L'attrait trouble prend corps et le lecteur assiste à la transformation de certains êtres ennuyés tels Mme Legras, Gertrude ou Gustave en ogres ou ogresses. L'érotisme sous-tend leurs rapports avec autrui et dit toute la violence qu'ils mettent pour dévorer leurs proies. Fascinés par la pureté de certains personnages, les ogres et ogresses hument avec délices leur chair fraîche, pensant accéder par là même à une innocence perdue qui excluait la basse matérialité de leur quotidien. La nourriture est également une passion dévorante, qui suggère leur sensualité à fleur de peau. Mais c'est aussi – outre un monde de sens – l'indolence qu'elle promet. Rendus indolents par leur gourmandises, ils se dissolvent dans un non être qui les rend prisonniers de leur ennui, à l'instar du confort absolu que nous avons évoqué plus haut. Aussi leurs vices apparaissent-ils comme une réaction contre l'ennui : à leur crainte d'un temps destructeur répond une quête effrénée de plaisirs sensuels destinés à combler le vide inscrit en eux, mais aussi et surtout à ressentir pleinement leur être au monde. Désir de possession exacerbé, pédophilie, instincts sexuels ou meurtriers : tous ne sont que la manifestation de leur désir de sortir hors d'eux-mêmes et le besoin de contrer leur impuissance. Conséquence de l'ennui, parce que les personnages ennuyés choisissent l'extrême pour ressentir leur être au monde, leur monstruosité est aussi la cause de l'ennui parce que ce dernier les englué dans tout ce que le quotidien a de plus matériel. Mais c'est bien à leurs dépens qu'ils apprennent que le charnel n'amène pas à la plénitude, bien au contraire.

Ainsi, l'ennui met en avant la douloureuse cohabitation avec soi-même, « la peur que l'homme a de se rencontrer lui-même ; cette peur nai[ssant] du vide qui est en nous »³⁷⁴⁴. Les « ennuyés » greeniens voient le monde à travers la lentille déformante de l'ennui et perdent peu à peu tout ancrage dans la réalité. Le silence angoissant qui règne chez eux est l'image de la déshumanisation des corps et des décors. Leur existence est tout bonnement devenue intolérable et étouffante. De même, il reflète leur solitude qui semble inhérente à tout sujet ennuyé puisqu'il est inadapté social. En effet, l'ennui ne peut aller sans solitude : incapables de s'intéresser à autrui, repliés sur eux-mêmes, les personnages ennuyés, « martyrs de l'ennui »³⁷⁴⁵, fuient tout contact humain. Ils « s'ennuie[nt] de la vie, d[eux]-même[s], des autres, de tout »³⁷⁴⁶. C'est dans une solitude oisive qu'ils cultivent leur mélancolie, d'autant plus que cette tendance à la solitude leur est naturelle. Et pourtant, leur isolement est aussi abhorré que désiré : c'est avec horreur qu'ils constatent que rien ne peut briser le cercle enchanté autour d'eux. Le dégoût de soi intervient encore dans ce soliloque contraint avec soi-même. Outre le dégoût de soi, la solitude entraîne avec elle un dégoût généralisé pour leur existence. Exister est désormais synonyme de douleur, mais aussi d'angoisse. De fait, les personnages de Green ont la conscience exacerbée de l'inanité et de la vacuité de leur existence, qui mime leur finitude à cause de leur ennui. Les voilà dans un vertige existentiel, un malaise insidieux qui leur révèle le vide béant de l'existence entière. Le temps participe également à cette prise de conscience angoissante : le temps mort de l'ennui – « cinquième saison »³⁷⁴⁷ – annonce leur finitude, tout comme l'impression d'être exclu du temps. L'ennui est, pour eux, « l'existence en tant que telle confrontée au temps en tant que tel »³⁷⁴⁸. C'est donc le même constat d'impuissance et de finitude quel que soit le temps auquel ils sont confrontés, d'autant plus que le temps les engluie dans un exécrable présent infini qui les prive de futur et leur ôte donc tout espoir. Les choses devraient être, pour reprendre Schopenhauer, « *eadem, sed aliter* »³⁷⁴⁹, dans une illusion de renouvellement qui maintiendraient vifs la satisfaction et le désir de vivre des personnages.

³⁷⁴⁴ Johannes Petrus Jozef Uijterwaal, *Julien Green. Personnalité et création romanesque*, cité, p. 160.

³⁷⁴⁵ Julien Green, *Si j'étais vous...*, cité, p. 880.

³⁷⁴⁶ Gustave Flaubert, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, cité, Lettre du 2 décembre 1846, p. 410.

³⁷⁴⁷ Jules Laforgue, *Œuvres complètes III, Mélanges posthumes : Pensées et paradoxes, Pierrot fumiste, Notes sur la femme, L'art impressionniste, l'art en Allemagne, Lettres*, cité, p. 16.

³⁷⁴⁸ Milan Kundera, *L'Identité*, cité, p. 411.

³⁷⁴⁹ « Les mêmes choses, mais d'une autre manière » (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, cité, p. 1184).

Dès lors, c'est dans l'abandon de soi-même, la sortie hors des frontières de leur conscience que les « ennuyés » tentent de fuir leur ennui. « Mais, dès lors, la passion n'offre-t-elle pas un dérivatif extrêmement puissant ? »³⁷⁵⁰, se questionne Michel Gorkine. Cela est évident : la passion a d'autant plus de chance de condamner ces inquiets inertes qu'elle s'exprime dans un huis-clos. La folie devient alors une libération parce qu'elle offre la perte d'un réel insupportable et d'une identité exécrationnelle. Leur psychose maniaco-dépressive est certes liée à l'ennui, mais est à considérer comme une véritable échappatoire parce qu'elle exacerbe les symptômes de l'ennui et permet aux êtres ennuyés de se fuir eux-mêmes. Aussi l'anéantissement qu'est l'ennui trouve dans la folie un besoin d'accomplissement où les personnages se défont de tout ce qui a pu les façonner. Ils libèrent ainsi leurs pulsions meurtrières dans une poussée violente et inconsciente de peur. S'ils manifestent une certaine fascination pour la mort, teintée d'une angoisse certaine, c'est bien parce qu'elle est l'image de leur condition mortelle. Les crimes qu'ils accomplissent sont l'expression désespérée de leur besoin de ressentir leur être au monde : ils sont « dévasté[s] par l'ennui, ce cyclone *au ralenti* »³⁷⁵¹. Ce n'est pas un choix conscient, mais une impulsion inconsciente qui dit leur insupportable sensation d'avoir été réifié. Corps et moi forment une geôle qui offre peu de possibilité de fuite. Leur existence n'a été qu'un simulacre de vie, où tout bonheur aura été proscrit. Dès lors, le suicide apparaît la seule solution : il s'agit de mettre un terme à leurs souffrances, à l'immuabilité et la médiocrité de leur existence, mais aussi de cesser tout bonnement de vivre. D'autres, par contre, voient dans le suicide une possibilité d'affirmation de soi, de grandeur. De fait, la mort n'est plus un anéantissement, mais un passage, un accès qui offre aux personnages ennuyés une possibilité de transcendance. La solution était donc à portée de main : il s'agissait de renoncer et de se renoncer soi-même.

Ainsi, si ce travail a présenté un ennui avant tout fardeau, il faut toutefois mettre un bémol à cette image négative. L'ennui n'aura-t-il pas été, au cours des siècles, la source d'une fabuleuse inspiration artistique ? Source de création, il suffit de se remémorer les tableaux de De Chirico, Hopper, les réflexions que l'ennui a inspiré à Cioran, Pessoa, Schopenhauer parmi tant d'autres pour se convaincre qu'il n'est pas toujours stérile. De fait, l'ennui est l'ambiguïté même : s'ennuyer, c'est, comme le rappelle Vladimir Jankélévitch, un signe de vitalité, puisque « tout n'est pas perdu et mon

³⁷⁵⁰ Michel Gorkine, *Julien Green*, cité, p. 195.

³⁷⁵¹ Emil Michel Cioran, « Aveux et anathèmes », in *Œuvres*, cité, p. 1668.

mal n'est pas absolument incurable, tant que je puis encore me morfondre »³⁷⁵². En plus de la création, l'ennui ne permet-il pas un salutaire retour sur soi ? N'a-t-il pas raison de nous montrer la vanité de notre existence, la vacuité de nos désirs ?

Il convient donc de conclure sur cette citation du philosophe écrivain Emil Cioran, tirée d'*Exaspération* : « On saisit incomparablement plus de choses en s'ennuyant qu'en travaillant, *l'effort* étant l'ennemi mortel de la méditation »³⁷⁵³ auquel Julien Green fait écho : « Je serais vite dégoûté d'un travail que je ne ferais pas dans l'ennui, dans le doute même et dans une sorte de tourment »³⁷⁵⁴.

³⁷⁵² Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, cité, p. 104.

³⁷⁵³ Emil Michel Cioran, « Aveux et anathèmes, Exaspération », in *Œuvres*, cité, p. 1705.

³⁷⁵⁴ Julien Green, *Journal, Les Années faciles*, cité, pp. 11-12.

BIBLIOGRAPHIE

PLAN DE LA BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Julien Green

1) Corpus

2) Autres œuvres de Julien Green

- Romans
- Contes et nouvelles
- Œuvres théâtrales
- Autobiographie
- Journal

- Essais et autres écrits

II. Autres œuvres romanesques citées

III. Travaux sur Julien Green

- 1) Ouvrages
- 2) Articles
- 3) Vidéo

IV. Autres articles cités

V. Ouvrages généraux

VI. Revues

I. Œuvres de Julien Green

1) Corpus

- Romans

* GREEN, Julien, *Mont-Cinère* [1926], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 67-282.

* GREEN, Julien, *Adrienne Mesurat* [1927], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 283-519.

* GREEN, Julien, *Minuit* [1936], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 393-617.

* GREEN, Julien, *Le Malfaiteur* [1955], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 195-409.

* GREEN, Julien, *Le Mauvais Lieu* [1977], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 285-476.

2) Autres œuvres de Julien Green

• Romans

* GREEN, Julien, *Léviathan* [1929], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 579-814.

* GREEN, Julien, *L'Autre sommeil* [1930], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 815-876.

* GREEN, Julien, *Épaves* [1932], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1-202.

* GREEN, Julien, *Le Visionnaire* [1934], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 203-392.

* GREEN, Julien, *Varouna* [1940], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 619-840.

* GREEN, Julien, *Si j'étais vous* [1947], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 841-1032.

* GREEN, Julien, *Moïra* [1950], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 3-193.

* GREEN, Julien, *Chaque homme dans sa nuit* [1960], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 411-708.

* GREEN, Julien, *L'Autre* [1971], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 711-991.

* GREEN, Julien, *Les Pays lointains* [1987], in *Œuvres complètes VII*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 3-892.

* GREEN, Julien, *Les Étoiles du sud* [1989], in *Œuvres complètes VII*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 895-1635.

* GREEN, Julien, *Dixie* [1995], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 3-249.

• Contes et nouvelles

* GREEN, Julien, *Christine* [1972], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 3-12.

* GREEN, Julien, *Léviathan (La traversée inutile)* [1929], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 273-282.

* GREEN, Julien, *Le voyageur sur la terre* [1926], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 15-66.

* GREEN, Julien, *Les clefs de la mort* [1927], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 523-578.

* GREEN, Julien, *Histoires de vertige* [1984], in *Œuvres complètes VIII (Journal d'un incompris, Une vie ordinaire, La Petite-Fille, La Révoltée, Amours et vie d'une femme)*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 588-708.

* GREEN, Julien, *Vie et mort de Michaël Corvin* [1922], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 711-726.

* GREEN, Julien, *Maggie Moonshine* [1942], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 729-739.

* GREEN, Julien, *Miss Eddleston* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 743-746.

* GREEN, Julien, *La Nuit des fantômes* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 749-775.

* GREEN, Julien, *Histoire de Ralph* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 779-847.

• Œuvres théâtrales

* GREEN, Julien, *Sud* [1953], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 999-1083.

* GREEN, Julien, *L'Ennemi* [1954], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1087-1158.

* GREEN, Julien, *L'Ombre* [1958], in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1161-1249.

* GREEN, Julien, *Demain n'existe pas* [1985], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 853-908.

* GREEN, Julien, *L'Automate* [1985], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 911-987.

* GREEN, Julien, *L'Étudiant roux* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 991-1052.

* GREEN, Julien, *Secrets de famille* [1998], in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1055-1069.

• Autobiographie

* *Autobiographie*, in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » :

- *Partir avant le jour* [1963], *ibid.*, pp. 645-876.
- *Mille chemins ouverts* [1964], *ibid.*, pp. 877-1040.
- *Terre lointaine* [1966], *ibid.*, pp. 1041-1262.
- *Jeunesse* [1974], *ibid.*, pp. 1263-1468.

* *Quand nous habitons tous ensemble* [1984], in *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 807-827.

* *Fin de jeunesse* [1984], *ibid.*, pp. 839-884.

* *Ce qu'il faut d'amour à l'homme* [1984], *ibid.*, pp. 885-961.

* *Souvenirs des jours heureux*, Paris, Flammarion, 2007, coll. « J'ai lu », 284 pages.

• Journal

Journal, in *Œuvres complètes*, tomes IV (1975), V (1977), VI (1990), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » :

* Tome IV : - *Les Années faciles* (1926-1934), [1938], pp. 1-354.
- *Derniers beaux jours* (1935-1939), [1939], pp. 355-516.
- *Devant la porte sombre* (1940-1942), [1946], pp. 517-698.
- *L'Œil de l'ouragan* (1943-1945), [1949], pp. 699-884.
- *Le Revenant* (1946-1950), [1951], pp. 885-1148.
- *Le Miroir intérieur* (1950-1954), [1955], pp. 1149-1381.
- *Le Bel aujourd'hui* (1955), [1958], pp. 1383-1471.

* Tome V : - *Le Bel aujourd'hui* (1956-1957), [1958], pp. 1-121.
- *Vers l'invisible* (1958-1966), [1967], pp. 123-415.
- *Ce qui reste de jour* (1966-1972), [1972], pp. 417-643.

* Tome VI : - *La Bouteille à la mer* (1972-1976), [1976], pp. 23-291.
- *La Terre est si belle* (1976-1978), [1982], pp. 293-523.
- *La Lumière du monde* (1978-1981), [1983], pp. 525-778.

* *On est si sérieux quand on a 19 ans* (1914-1924), Paris, Fayard, [1993], 108 pages.

* *L'Arc-en-ciel* (1981-1984), Paris, Seuil, [1988], 476 pages.

* *L'Expatrié* (1984-1990), Paris, Seuil, [1990], 551 pages.

* *L'Avenir n'est à personne* (1990-1992), Paris, Fayard, [1993], 439 pages.

- * *Pourquoi suis-je moi ?* (1993-1996), Paris, Fayard, [1996], 403 pages.
- * *En avant par-dessus les tombes* (1996-1997), Paris, Fayard, [2001], 213 pages.
- * *Dans la gueule du temps*. Journal illustré, 1926-1976, Paris, Plon, 1978, 258 pages.
- * *Journal du voyageur*, Paris, Seuil, 1990, 279 pages.
- * *Villes (Journal de voyage 1920-1984)*, Paris, Seuil, La Différence, Frédéric Birr, 1985, 255 pages.
- * *Florence, Un guide intime*, Paris, Autrement, 1986, 55 pages.

• Essais et autres écrits³⁷⁵⁵

- * *Pamphlet contre les catholiques de France* [1924], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 877-916.
- * *Suite anglaise*, [1925], *ibid.*, pp. 917-1004.
- * *Une grande amitié : correspondance avec Jacques Maritain 1926-1972*, Paris, Gallimard, 1982, coll. « Idées ».

II. Autres œuvres romanesques

- * BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Le Livre de poche, 1972, 356 pages.
- * BAUDELAIRE, Charles, *Correspondances 1, Janvier 1832 – février 1860*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1114 pages.
- * BAUDELAIRE, Charles, *Correspondances 2, Mars 1860 – mars 1866*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1160 pages.
- * BAUDELAIRE, Charles, « La Modernité », in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 1712 pages, pp. 694-697.
- * BAUDELAIRE, Charles, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1664 pages, pp. 5-6.
- * BAUDELAIRE, Charles, « L'Ennemi », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 16.
- * BAUDELAIRE, Charles, « La Chevelure XXV », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, pp. 27-28.
- * BAUDELAIRE, Charles, « De profundis clamavi », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, pp. 32-33.

³⁷⁵⁵ Les articles et conférences ne sont pas répertoriés ici : ils sont publiés en annexe dans les huit tomes de la Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard.

* BAUDELAIRE, Charles, « Spleen » (Pluviôse), *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 72.

* BAUDELAIRE, Charles, « Spleen » (J'ai plus de souvenirs), *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 73.

* BAUDELAIRE, Charles, « Spleen » (Je suis comme le roi), *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 74.

* BAUDELAIRE, Charles, « Spleen » (Quand le ciel bas et lourd), *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 74-75.

* BAUDELAIRE, Charles, « Obsession », *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 75-76.

* BAUDELAIRE, Charles, « Le goût du néant », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 76.

* BAUDELAIRE, Charles, « L'Horloge », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 81.

* BAUDELAIRE, Charles, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, pp. 85-7.

* BAUDELAIRE, Charles, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, pp. 129-134.

* BAUDELAIRE, Charles, « Les fenêtres », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes I*, cité, p. 339.

* BAUDELAIRE, Charles, « Chambre double », *Petits poèmes en prose, Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 280-282.

* BAUDELAIRE, Charles, « Hygiène », *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 668-675.

* BAUDELAIRE, Charles, « Mon cœur mis à nu », *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes I*, cité, pp. 676-708.

* BERNANOS, Georges, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon / Press Pocket, 1984, 313 pages.

* BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Œuvres complètes XVII, Correspondance*, Besançon, Outhenin-Chalandre, 1841, 800 pages.

* CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, coll. « Folio plus », 174 pages.

* CIORAN, Emil Michel, « Aveux et anathèmes », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », 1818 pages.

- * CIORAN, Emil Michel, « Précis de décomposition », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », 1818 pages.
- * CIORAN, Emil Michel, *Solitude et destin*, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Arcades », 427 pages.
- * DIDEROT, Denis, *Correspondance V*, Paris, Laffont, 1997, 1468 pages.
- * DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert*, Paris, Garnier Flammarion, 2002, 245 pages.
- * ÉRASME, « Le Banquet religieux », in *Éloge de la folie, Adages, Colloques, réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie, Correspondances*, Paris, Robert Laffont, 1992, 1244 pages, pp. 221-266.
- * FLAUBERT, Gustave, *Correspondances I (janvier 1830 – avril 1851)*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1232 pages.
- * FLAUBERT, Gustave, *Correspondances II (juillet 1851 – décembre 1858)*, Paris, Gallimard, 1980, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1568 pages.
- * FLAUBERT, Gustave, *Correspondances III (janvier 1859 – décembre 1868)*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1744 pages.
- * FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Flammarion, 2006, 539 pages.
- * GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier frères, 1955, coll. « Classiques Garnier », 380 pages.
- * GIONO, Jean, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1948, coll. « Folio », 244 pages.
- * HUGO, Victor, « Ceux qui vivent... », in *Les châtiments*, Paris, Gallimard, 1998, 413 pages.
- * HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, 249 pages.
- * HOMÈRE, « Hymne à la Terre », in *Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 254 pages, p. 239.
- * HOMÈRE, *Iliade, Chants XIII – XVIII*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 191 pages.
- * KAFKA, Franz, *Journal 1910-1923*, Paris, Grasset, 1981, 685 pages.
- * KAFKA, Franz, *Le Procès*, Paris, Le Livre de poche, 2001, 285 pages.
- * KEATS, John, *Ode au rossignol*, traduction : François Turner, Paris, Lavoisier-Saint-Martin, 2013, 85 pages.

- * KUNDERA, Milan, *L'Identité* [1997], in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2011, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1308 pages, pp. 367-457.
- * LAFORGUE, Jules, « Spleen », in *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, 1979, 443 pages, p. 248.
- * LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes III, Mélanges posthumes : Pensées et paradoxes, Pierrot fumiste, Notes sur la femme, L'art impressionniste, l'art en Allemagne, Lettres*, Paris, Société du Mercure de France, 1923, 339 pages.
- * LEOPARDI, Giacomo, *A se stesso*, in *Chants (Canti)*, Paris, Aubier, 1995, 330 pages.
- * LEOPARDI, Giacomo, *Lo Zibaldone II*, Verona, Mondadori, 1961, pages.
- * LEOPARDI, Giacomo, *Storia di un'anima*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Rizzoli, 1982, 586 pages.
- * MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Folio Classique », 688 pages.
- * MAUPASSANT, Guy de, « La solitude », in *Contes et nouvelles II*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1786 pages, pp. 1255-1259.
- * MAUPASSANT, Guy de, « L'Hermite », in *Contes et nouvelles II*, cité, pp. 685-691.
- * MONTESQUIEU, *Œuvres*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, 1675 pages.
- * MORAVIA, Alberto, *L'Ennui*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, 371 pages.
- * MUSSET, Alfred de, *Fantasio*, Paris, Gallimard, 2009, 131 pages.
- * PASCAL, Blaise, *Pensées, opuscules et lettres*, Paris, Classiques Garnier, 2010, 807 pages.
- * PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris, Christian Bourgois, 1988, 277 pages.
- * PÉTRARQUE, François, *Séjour à Vaucluse*, Paris, Payot & Rivages, 2009, 653 pages.
- * RIMBAUD, Arthur, *Poésies*, Paris, Le Livre de poche, 1972, 301 pages.
- * SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, coll. « Folio », 250 pages.
- * VERLAINE, Paul, *Poèmes saturniens*, Paris, Le Livre de poche, 1973, 220 pages.
- * VERLAINE, Paul, *Romances sans paroles*, Paris, Honoré Champion, 2003, 470 pages.
- * VIGNY, Alfred de, *Journal d'un poète*, Édition Michel Lévy, 1867, 307 pages.

* VOLTAIRE, *Œuvres complètes XII, Correspondance générale*, Paris, Furne Libraire-éditeur, 1837, 1027 pages.

III. Travaux sur Julien Green

1) Ouvrages

* ALBÉRÈS, René Marill, *Les Hommes traqués* [Chapitre 2 : « Julien Green et la dépossession », pp. 113-154], Paris, La Nouvelle édition, 1953, 255 pages.

* ARMBRECHT, Thomas I.D, *At the Periphery of the Center : Sexuality and Literary Genre in the works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*, New York, Rodopi, 2007, 139 pages.

* AUROY, Carole, *Julien Green, Le miroir en éclat*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, 174 pages.

* AUROY, Carole, Alain SCHAFFNER, *Julien Green (et alii) : rencontres, parentés, influences*, Dijon, EUD, 2011, 351 pages.

* BENOOT, Edgar, *Julien Green*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1963, 48 pages.

* BRISVILLE, Jean-Claude, *À la rencontre de Julien Green*, Bruxelles, La Sixtaine, 1947, coll. « À la rencontre de », 44 pages.

* BRODIN, Pierre, *Julien Green*, Paris, Éditions Universitaires, 1957, 127 pages.

* BRUDO, Annie, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995, coll. « Écrivains », 252 pages.

* CANÉROT, Marie-Françoise, HERPE, Noël, RACLOT, Michèle (éds.), *Lectures de Julien Green*, Athens, Presses Universitaires de Géorgie, 1994, 186 pages.

* CANÉROT, Marie-Françoise, RACLOT, Michèle (éds.), *Julien Green et l'insolite*, Athens, Presses de l'Université d'Athens, 1998, 140 pages.

* CANÉROT, Marie-Françoise, RACLOT, Michèle (éds.), *Autour de Julien Green. Au cœur de Léviathan*, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, 258 pages.

* CANÉROT, Marie-Françoise, RACLOT, Michèle (éds.), *Julien Green. Le travail de la mémoire*, Lille, Presses Universitaires de Lille III, 2001, 172 pages.

* CANÉROT, Marie-Françoise, RACLOT, Michèle (éds.), *Julien Green au confluent de deux cultures*, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, 219 pages.

* CANÉROT, Marie-Françoise, RACLOT, Michèle (éds.), *Julien Green. Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, 2004, 175 pages.

* CANÉROT, Marie-Françoise, RACLOT, Michèle (éds.), *Julien Green. Visages de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2006, 330 pages.

- * CANÉROT, Marie-Françoise, RACLOT, Michèle (éds.), *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, 2007, 236 pages.
- * CATELAIN, Valérie (éd.), *Julien Green. Ecriture poétique et métaphysique*, Lille, publications de l'Université Catholique de Lille, 2001, juillet-septembre, 104 pages.
- * CATELAIN, Valérie, DOTTIN, Hélène (éds.), *Julien Green, un voyageur sur la terre*, Lille, Publications de l'Université Charles-de-Gaulle, 2006, 161 pages.
- * CHARRETTE, Robert, *Théorie du fantastique dans l'oeuvre romanesque de Julien Green*, Montréal, Presses de l'Université McGill, 1972, 98 pages.
- * CHEN, Hsien-Lan, *Étude de l'espace dans la trilogie sudiste de Julien Green*, Berne, Peter Lang, 2002, 291 pages.
- * CHUNG, Ji-Won, *L'énonciation du sujet dans les romans de Julien Green, Moïra et l'Autre*, thèse de Doctorat de Lettres, Rennes, Université Rennes II, 2007, 276 pages.
- * COOKE, M. Gérard, *Hallucination and death as motifs of escape in the novels of Julien Green*, Washington, Publications Catholic University of America Press, 1960, 62 pages.
- * DESNUES, Reine-Marie, *Des auteurs et des hommes* [« Julien Green », pp. 439-487], Paris, Éditions Fleurus, 1961, 517 pages.
- * DOTTIN, Hélène, *L'écriture du moi dans l'œuvre romanesque de Julien Green de 1947 à 1977*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1990, 597 pages.
- * DUNAWAY, John M., *The Metamorphoses of the Self. The Mystic, the Sensualist, and the Artist in the Works of Julien Green*, Lexington, Université de Lexington, Press of Kentucky, 1978, 110 pages.
- * O'DWYER, Michael, *Julien Green. A Critical study*, Dublin, Four Courts Press, 1997, 165 pages.
- * O'DWYER, Michael, RACLOT, Michèle, *Le Journal de Julien Green : Miroir d'une âme, miroir d'un siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, 290 pages.
- * DYÉ, Michel, *Le roman des années trente : crise ou évolution ? 1925-1935*, thèse de Doctorat de Lettres, Paris, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1985, 1454 pages.
- * EIGELDINGER, Marc, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Paris, Editions des Portes de France, 1947, 101 pages.
- * FABIANI, Daniela, *Erranza e scrittura. Julien Green e le forme narrative brevi*, Pérouse, Agorà Edizioni, 2003, 262 pages.
- * FABIANI, Daniela (éd.), *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, Turin, L'Harmattan Italia, 2003, 209 pages.

- * FABIANI, Daniela, VICCA, Danilo (éds.), *Julien Green et l'Europe*, Paris, Édition Le Manuscrit, 2012, 350 pages.
- * FAYET, Nicolas, *Julien Green « J'ai aimé »*, Paris, Bartillat, 2003, 427 pages.
- * FESSIER, Guy, *Julien Green. Le romancier confronté à la peinture et à la sculpture*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2002, 778 pages.
- * FITCH, Brian T. (éd.), *Configuration critique de Julien Green*, Paris-Caen, Minard, 1966, coll. « Revue des Lettres Modernes », n° 10, 189 pages.
- * FONGARO, Antoine, *L'existence dans les romans de Julien Green*, Rome, Angelo Signorelli, 1954, 185 pages.
- * GORKINE, Michel, *Julien Green*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1956, 218 pages.
- * GREEN, Jean-Eric, *Album Julien Green*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 287 pages.
- * GRENGLET-VULTAGGIO, Nadège, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre) : contribution à une phénoménologie de la lecture*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2004, 460 pages.
- * GUERINI, Enrico, *Il teatro di Julien Green*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2009-2010, 330 pages.
- * HACHEM, Ghayas, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green, De Mont-Cinère au Mauvais Lieu*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2006, 434 pages.
- * JOYE, Jean-Claude, *Julien Green et le monde de la fatalité*, Berne, Arnaud Druck Berne, 1964, 252 pages.
- * KISSEL, Myriam, *Julien Green et Fedor Dostoïevski, Une écriture mystique*, Paris, L'Harmattan, 2012, 297 pages.
- * KISSEL, Myriam, *Le cheminement de l'écriture. L'espace dans l'œuvre de J. Green*, Berne, Peter Lang, 2005, 194 pages.
- * KOSTIS, Nicholas, *The Exorcism of sex and death in Julien Green's novels*, The Hague/Paris, Mouton, 1973, 109 pages.
- * LIN, Te-Yu, *Julien Green à la lumière de René Girard*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2008, 416 pages.
- * MATZ, Wolfgang, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, traduction : Jeanne Étoré, Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Arcades », 189 pages.

- * MOR, Antonio, *Julien Green, témoin de l'invisible*, Paris, Plon, 1973, 218 pages, traduction : Hélène Pasquier ; *Julien Green, testimone dell'invisibile*, Milan, Mursia, 1970.
- * MORROW, Christine, *Le Roman irréaliste dans les littératures contemporaines de langues française et anglaise* [Chapitre 5 : « Julien Green », pp. 216-236], Toulouse / Paris, Éditions Didier, 1941, 332 pages.
- * MUFF, Oswald, *La dialectique du néant et du désir dans l'œuvre de Julien Green*, Zürich, Imprimerie P. G. Keller, 125 pages.
- * PARIAS, Louis-Henri, *Julien Green, corps et âme*, Paris, Fayard, 1994, 382 pages.
- * PERRY, Édith, *Oppression et liberté dans l'œuvre romanesque de Julien Green (1927-1971)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2000, 650 pages.
- * PETIT, Jacques, *Julien Green*, Paris, Desclée De Brouwer, 1969, 349 pages.
- * PIRIOU, Jean-Pierre, *Sexualité, religion et art chez Julien Green*, Paris, Nizet, 1976, 187 pages.
- * POULET, Georges, *Mesure de l'instant*, [Chapitre 14 : « Julien Green », pp. 337-377], Paris, Plon, 1968, 377 pages.
- * RACLOT, Michèle, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, tomes I et II, 1080 pages.
- * ROUSSEAU, Guy Noël, *Sur le chemin de Julien Green*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965, 52 pages.
- * de SAINT JEAN, Robert, ESTANG, Luc, *Julien Green*, Paris, Seuil, 1967, coll. « Écrivains de toujours », 191 pages.
- * SÉMOLUÉ, Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Paris, Centurion, 1964, 190 pages.
- * SERVAIS, Yvonne, *Julien Green. Violence, détresse et apaisement*, Nanterre, Académie européenne du livre, 1992, 204 pages.
- * SWEENEY GESLIN, Teresa, *Julien Green : le Nom du Père dans la Trilogie du Sud : Une quête d'identité sous le signe de l'ambiguïté*, thèse de Doctorat de Lettres, Nancy, Université Nancy 2, 2011, 306 pages.
- * TAMULY, Annette, *Julien Green à la recherche du réel, Approche phénoménologique*, Sherbrooke, Naaman, 1976, 281 pages.
- * TERRILE, Cristina, *La crise de la volonté ou le romanesque en question. Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*, Paris, Champion, 1997, 404 pages.
- * TOULET, Suzanne, *Le tourment de Dieu dans l'œuvre autobiographique de Julien Green*, Sherbrooke, Naaman, 1982, 158 pages.

* TREMBLAIS-DUPRÉ, Thérèse, *La mère absente. Une lecture psychanalytique de Julien Gracq, Balzac, Molière, Shakespeare, Julien Green*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, 219 pages.

* UIJTERWAAL, Johannes Petrus Jozef, *Julien Green. Personnalité et création romanesque*, Assen, Van Gorcum and Co, 1968, 202 pages.

* VERNESCU, Flavia, *Clivage et intégration du Moi chez Julien Green*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1994, 135 pages.

* WILDGEN, Kathryn Eberle, *Julien Green : the great themes*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1993, 236 pages.

2) Articles

* AUROY, Carole, « Julien Green, l'art et ses réelles présences », in *Études greeniennes, Julien Green et les arts*, Clamart, Calliopées, 2011, n° 3, pp. 11-22.

* BLANCHET, André, « Julien Green en proie à l'existence », in *La Littérature et le spirituel*, Paris, Aubier / Montaigne, 1960, tome II [La nuit de feu], pp. 129-143.

* BOURGAIN, Jean-François, « L'Expérience du fleuve dans l'œuvre romanesque de Green » in *Julien Green*, Jean Touzot (éd.), Paris, Klincksieck, 1977, coll. « Littératures contemporaines », n°4, pp. 95-111.

* CANÉROT, Marie-Françoise, « Faut-il avoir peur de la beauté ? (De quelques romans de Julien Green) », in *François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude de 1914 à 1945*. (Actes du colloque international, Paris IV Sorbonne, 26-29 sept 1990), Paris, Grasset, 1991, pp. 189-200.

* CANÉROT, Marie-Françoise, « Le roman de Julien Green : un roman du XX^e siècle ? », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 13-22.

* CANÉROT, Marie-Françoise, « La symphonie des temps dans *Chaque homme dans sa nuit* », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 19-26.

* CANÉROT, Marie-Françoise, « Quand la foi devient roman », in *Le matin dans la poésie française. Foi religieuse et roman au XX^e siècle. Alfred de Vigny*, Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, Paris, Les Belles Lettres, 1993, n° 45, pp. 85-104.

* CATELAIN, Valérie, « Julien Green et la voie initiatique », Séance publique du 16 février 2008, *Profils de Julien Green* [en ligne, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/160208/8catelain.pdf>], Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, 2008, pp.1-12.

- * CATELAIN, Valérie, « La musique dans l'œuvre romanesque de Julien Green : une porte ouverte sur l'absolu », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, n° 26, pp. 117-128.
- * CHAPSAL, Madeleine, « Julien Green », in *Ces voix que j'entends encore, entretiens avec Julien Green* (et autres), Paris, Fayard, 2011, pp. 343-351.
- * DECOTE, Georges, SABBAGH, Hélène (éds.), « Julien Green », in *XX^e siècle 1900-1950*, Paris, Hatier, 1991, coll. « Itinéraires littéraires », pp. 179-181.
- * DELCEA PALYI, Eva-Ildiko, « Les enfants et la peur du noir (*Partir avant le jour, La Nuit des fantômes*) », in *Études greeniennes, Julien Green et la nuit*, Clamart, Calliopées, 2013, n°5, pp. 61-69.
- * DESPREZ, Florence, « Lecture anthropologique de *Mont-Cinère* de Green », in *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Publications de l'Université d'Angers, 1986, XV, pp. 97-115.
- * DUPONT, Jacques, « Adrienne à corps perdu », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 2-12.
- * DYÉ, Michel, « Fantômes et imaginaires dans *L'Ombre* de Julien Green », in *Rêves et cauchemars au théâtre*, Avignon, Publications de l'Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle de l'Université d'Avignon, 2002, n° 12, pp. 157-161.
- * ECK, Marcel (éd.), « La genèse d'une angoisse. Essai de psychanalyse de Julien Green », in *La Table ronde*, Paris, S.E.P.A.L., n° 196, mai 1964, pp. 130-144.
- * EDELING, Thomas, « Illustrer *La Nuit des fantômes*. Petit aperçu des éditions françaises et allemandes », in *Études greeniennes, Julien Green et la nuit*, Clamart, Calliopées, 2013, n°5, pp. 70-76.
- * ERZGRABER, Ursula, « Le miroir dans *Moïra* », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 22-37.
- * FABIANI, Daniela, « Gènes, Venise, Rome : trois jalons d'une crise », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 13-21.
- * FAVRE, Yves Alain, « Poétique de la ville dans le *Journal* de Julien Green », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 139-147.
- * FESSIER, Guy, « Julien Green et les arts visuels », in *Études greeniennes, Julien Green et les arts*, Clamart, Calliopées, 2011, n° 3, pp. 23-40.
- * FESSIER, Guy, « La Nuit selon Green et Rembrandt. Du Golgotha à Emmaüs », in *Études greeniennes, Julien Green et la nuit*, Clamart, Calliopées, 2013, n°5, pp. 77-88.
- * FORCHETTI, Maria Pia, « 'Rêveurs de maisons'. 'Rêveurs de rêves'. I castelli della notte di Julien Green », in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo*

contemporaneo, Gianfranco Rubino, Carlo Pagetti (éds.), Rome, Bulzoni, 1988, pp. 123-151.

* FOUCART, Claude, « Les Paysages de la passion chez Green et Mauriac », in *Le matin dans la poésie française. Foi religieuse et roman au XX^e siècle*. Alfred de Vigny, Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, Paris, Les Belles Lettres, 1993, n° 45, pp. 119-133.

* FOURNIER, Guy, « Le roman du spirituel réalisme métaphysique et algèbre des valeurs. À propos de *Moïra* de Julien Green », in *Roman 20-50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1989, n°7, pp. 143-157.

* GLAUDES, Pierre, « Green et ses personnages », in *Construction / Déconstruction du personnage dans la forme narrative du 20^e siècle*, Françoise Lioure (ed.), Clermont-Ferrand, Publications de l'Université Blaise Pascal, 1993, X, pp. 39-59.

* GLAUDES, Pierre, « Narcisse au labyrinthe », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 87-103.

* GOSSELIN, Monique, « Topologie romanesque de *Chaque homme dans sa nuit* », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 27-51.

* GREWE, Astrid, « Les couleurs et leur symbolique dans *Moïra* », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 99-111.

* GUIOMAR, Michel, « L'incendie de Mont-Cinère », in *Revue d'esthétique*, 1967, tome XX, fascicule 1, pp. 74-87.

* JURA, Jean-Jacques, « Mystère de la Passion : Tradition de la Passion », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 65-74.

* KISSEL, Myriam, « Ville étrangère et ville imaginaire », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 148-154.

* KISSEL, Myriam, « L'imaginaire au travail dans l'œuvre romanesque de Julien Green », Université de la Réunion, [en ligne, <http://espe.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/19/Kissel.pdf>], pp. 97-108.

* KISSEL, Myriam, « Le crépuscule. Métaphores, euphémismes et avatar dans le *Journal* », in *Études greeniennes, Julien Green et la nuit*, Clamart, Calliopées, 2013, n°5, pp. 40-52.

* LANNES, Sophie, « Julien Green, mon voisin », Séance publique du 16 février 2008, *Profils de Julien Green* [en ligne, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/160208/3lannes.pdf>], Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, 2008, pp. 1-10.

* LASCU-POP, Rodica, « Julien Green et l'éclairage fantastique », Séance publique du 16 février 2008, *Profils de Julien Green* [en ligne,

<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/16022008/10pop.pdf>], Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, 2008, pp. 1-13.

* LAURESNE, Henry, « Deux romanciers de la solitude morale : George Eliot et Julien Green », in *Bulletin de la Société Internationale d'Études Greeniennes*, Pantin, SIEG, 2003, n° 14, pp. 5-13.

* LE TOUZÉ, Philippe, « Le premier rêve de Wilfried ou Un train d'enfer », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 75-86.

* LIN, Te-Yu, « Le désir mimétique dans *Mont-Cinère* de Julien Green », [en ligne, http://www.tf.tku.edu.tw/files/publish/271_89101ccd.pdf], pp. 45-62.

* LOIRE, Stéphane, « Julien Green et l'*Aurore* de Guido Reni », in *Études greeniennes, Julien Green et les arts*, Clamart, Calliopées, 2011, n° 2, pp. 41-48.

* MAHER, Eamon, Julien Green, « Julien Green : témoin spirituel d'un monde désenchanté », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 55-62.

* MAHER, Eamon, « La Marginalité dans la vie et l'œuvre de Julien Green (1900-1998) », in *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XX^e siècle : Questions d'Identité et de Marginalité* (Actes du Colloque de Tallaght), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, n° 107, pp. 143-153.

* MICHEL, Jacqueline, « Les silences dans le théâtre de Julien Green », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 1978, n° 2, pp. 231-248.

* MONTANDON, Alain (éd.), « Flâneries aux lumières de la ville », in *Promenades nocturnes*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 9-37.

* MURRAY, Joseph, « Julien Green et la quête de l'identité : l'exploration de son héritage américain dans ses premières nouvelles », in *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XX^e siècle : Questions d'Identité et de Marginalité* (Actes du Colloque de Tallaght), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, n° 107, pp. 131-140.

* NAKIRER, Fedor, « Inquiétude et sérénité dans les romans de Green », in *François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude de 1914 à 1945*. (Actes du colloque international, Paris IV Sorbonne, 26-29 sept 1990), Paris, Grasset, 1991, pp. 201-209.

* NAM YOUN, Kim, « Crimes et criminels dans l'œuvre de Green », in *Crimes et criminels dans la littérature française*, (Actes du Colloque international de l'université de Lyon III, 29 novembre – 1 décembre 1990), Lyon, CEDIC, 1991, pp. 213-222.

* NZENGOU-TAYO, Marie-José, « Présence noire dans les romans américains de Julien Green », in *Études greeniennes, Julien Green et l'Amérique*, Clamart, Calliopées, 2009, n° 1, pp. 37-47.

- * O'DWYER, Michael, « Vie intérieure et souffrance chrétienne dans les romans de Julien Green », in *Profils de Julien Green* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, 2008, pp. 1-7.
- * O'DWYER, Michael, « « C'est par la nuit qu'on voit le jour. » La symbolique du leitmotiv nocturne dans *Chaque homme dans sa nuit...* », in *Études greeniennes, Julien Green et la nuit*, Clamart, Calliopées, 2013, n°5, pp. 34-39.
- * PERRY, Édith, « Adrienne Mesurat : un voyage en Balzac », in *Bulletin de la Société Internationale d'Études Greeniennes*, Pantin, SIEG, 2003, n° 14, pp. 5-18.
- * PERRY, Édith, « Les noctambules », in *Études greeniennes, Julien Green et la nuit*, Clamart, Calliopées, 2013, n°5, pp. 13-24.
- * PES, Ornella, « Paysages et intériorité : la terre, l'eau, l'air », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 63-94.
- * PFEIFFER, Helmut, « La nuit est un peu ma patrie. Imaginaire poétique et fermeture métaphorique chez Julien Green », in *Promenades nocturnes*, Alain Montandon (ed.), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 189-209.
- * PIRES MARTINS Otília, « Julien Green et le 'mal d'exister' : l'impossible évasion », Universidade de Aveiro, [en ligne, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4390.pdf>], pp. 259-275.
- * PIRES MARTINS Otília, « La maison dans l'œuvre de Julien Green : des *espaces heureux* aux espaces menaçants », Universidade de Aveiro, [en ligne, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4390.pdf>], pp. 136-148.
- * PIRES MARTINS Otília, « Julien Green, romancier de la condition humaine : le héros greenien, un archétype de l'anti-héros », Universidade de Aveiro, [en ligne, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4390.pdf>], pp. 303-310.
- * PIRES MARTINS Otília, « Ennui, Mort et Fatalité, représentations greeniennes du Néant », Universidade de Aveiro, [en ligne, http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/Mathesis/Mat9/mathesis9_141.pdf], pp. 141-157.
- * POTTIER-THOBY, Anne-Cécile, « 'Tout homme est un prophète'. Julien Green ou l'obsession des signes », in *Babel, Revue de Littérature Française Générale et Comparée*, Toulon, Presses de l'Université de Toulon et du Var, 2000, n° 4, pp. 141-164.
- * POTTIER-THOBY, Anne-Cécile, « Clef biblique pour coffre-for(t) intérieur. La bibliothèque de Julien Green », in *Babel, Revue de Littérature Française Générale et Comparée*, Toulon, Presses de l'Université de Toulon et du Var, 2002, n° 6, pp. 127-150.
- * POURCELOT, Jérôme, « Sale comme l'amour ! Le chaste et l'obscène dans l'œuvre de Julien Green », in *Le Chaste et l'Obscène. Un (re)nouveau romanesque ?*, Isabelle Casta (ed.), Paris, Éditions Publibook, 2004, pp. 75-89.

- * RACLOT, Michèle, « L'imaginaire américain dans l'œuvre romanesque de Julien Green », in *Études greeniennes, Julien Green et l'Amérique*, Clamart, Calliopées, 2009, n° 1, pp. 15-27.
- * RACLOT, Michèle, « Trois formes contemporaines de la soif d'absolu : Green, Kafka, Beckett », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 23-54.
- * RACLOT, Michèle, « Julien Green et les représentations picturales de saint François », in *Études greeniennes, Julien Green et les arts*, Clamart, Calliopées, 2011, n° 3, pp. 49-70.
- * RACLOT, Michèle, « Fonction esthétique de l'objet insolite dans l'œuvre romanesque de Julien Green », in *De l'objet à l'œuvre*, Gisèle Séginger (éd.), Strasbourg, PUS, 1997, pp. 75-85.
- * RACLOT, Michèle, « La symbolique de l'arbre dans les romans 'américains' de Julien Green », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 79-98.
- * RACLOT, Michèle, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Green. Étapes, constantes et variations esthétiques », in *Julien Green*, Jean Touzot (éd.), Paris, Klincksieck, 1997, coll. « Littératures contemporaines », n°4, pp. 49-93.
- * RACLOT, Michèle, « Démence et folie dans l'œuvre de Julien Green. De l'aliénation à l'illumination », in *Travaux de littérature*, Paris, Klincksieck, 1997, n° 10, pp. 397-410.
- * RACLOT, Michèle, « Le Fou dans *Chaque homme dans sa nuit*, une image dégradée du saint », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 53-64.
- * RACLOT, Michèle, GREEN, Julien, « Interview réalisée le 31 août 1989 », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 105-118.
- * ROMESTAING, Alain, « Corps de bêtes dans *Léviathan* de Julien Green », in *Études greeniennes, Julien Green et les rêves du corps*, Clamart, Calliopées, 2014, n° 6, pp. 29-44.
- * ROTHEVAL RODRIGUES, Huguette, « Le réalisme fantastique dans l'œuvre romanesque de Julien Green », [en ligne, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2563.pdf>], pp. 333-340.
- * ROUX, Alexandra, « Le médecin, son malade et la maladie dans l'œuvre romanesque de Julien Green », in *Savoirs et savants dans la littérature (Moyen-Âge – XX^e siècle)*, Pascale Alexandre-Bergues, Jean-Yves Guérin (eds.), Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 407-424.
- * SANTA, Angels, « L'Enfermement dans *Adrienne Mesurat* », in *Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green*, Lyon, CEDIC, 1989, pp. 112-119.

* SCHAFFNER, Alain, « Julien Green, 'théoricien' de la littérature », in *Fabula / Les colloques*, Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945), [en ligne, <http://www.fabula.org/colloques/document1835.php>].

* SÉMOLUÉ, Jean, « Julien Green : itinéraire d'un auteur, problème et perspective de lecture », in *Julien Green*, Jean Touzot (éd.), Paris, Klincksieck, 1997, coll. « Littératures contemporaines », n°4, pp. 35-48.

* SEMOLUÉ, Jean, « Discretion et insistance : quelques aspects de la narration dans *Chaque homme dans sa nuit* », in *Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1990, n° 10, pp. 7-17.

* SERBAN, Luria Rebeca, « Le symbole de la nuit dans le Journal de guerre de Julien Green (*Devant la porte sombre* et *L'Oeil de l'ouragan*) », in *Études greeniennes, Julien Green et la nuit*, Clamart, Calliopées, 2013, n°5, pp. 53-60.

* TE-YU, Lin, « La montée aux extrêmes : lecture de *Léviathan ou la Traversée inutile* de Julien Green », in *Littérature*, Paris, Larousse / Armand Colin, 2012, n° 168, pp. 56-70.

* TREMBLAIS-DUPRE, Thérèse, « Julien Green : Ecriture ou Folie » in *Julien Green*, Jean Touzot (éd.), Paris, Klincksieck, 1997, coll. « Littératures contemporaines », n°4, pp. 113-125.

* TREMBLAIS-DUPRÉ, Thérèse, « Julien Green : écriture ou folie. *Le Voyageur sur la Terre* », in *La mère absente. Une lecture psychanalytique de Julien Gracq, Balzac, Molière, Shakespeare, Julien Green*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 183-206.

* VAN HOOFF, Dominique, « La part de la peinture et des peintres contemporains dans l'œuvre greenienne », in *Études greeniennes, Julien Green et son siècle*, Clamart, Calliopées, 2010, n° 2, pp. 55-62.

* VANNINI, Philippe, « Julien Green face aux ténèbres », in *Le Magazine littéraire*, Paris, Sophia Éditions, 1997, n° 356, pp. 91-93.

3) Vidéo

* KEIGEL, Léonard, « La Dame de pique », adaptation de la nouvelle d'Alexandre Pouchkine par Julien Green et son fils Éric Green, Les documents cinématographiques, 2012 (supplément : Entretien de Julien Green par Pierre Dumayet, extrait de l'émission « Lecture pour tous » du 21 août 1963).

* KEIGEL, Léonard, « Léviathan », d'après le roman de Julien Green, Les documents cinématographiques, 2014 (supplément : « De ce côté-ci du miroir », entretien avec Éric Green, « Autour du film », entretien avec Éric Green, Noëlle Balenci et Jacques Sorkine, « Apostrophes », entretien avec Julien Green par Bernard Pivot, 20 mai 1983, « Adrienne Mesurat », scènes commentées du film réalisé par Marcel L'Herbier, « Julien Green », émission radio de l'Office of War Information, présenté par André Breton, 17 février 1943).

* PIVOT, Bernard, « Julien Green. La jeunesse d'un grand écrivain », Gallimard, Ina, entretien de 1983, 2003, 56'02.

IV. Autres articles cités

* BERNATEAU, Isée, « Le temps suspendu », in *Les récits du temps*, Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo, François Hartog (dir.), Paris, PUF, 2010, 132 pages, pp. 69-82.

* BOISSON, Madeleine, « Roquentin au piège du miroir », in *Sartre, La Nausée, Roman 20 – 50*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1988, n° 5, pp. 37-41.

* BOSETTI, Gilbert, « La Maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain », in *Circé*, Paris, Minard, 1972, coll. « Lettres modernes », n° 3, pp. 177-246.

* CARAION, Marta, « Objets en littérature au XIX^e siècle », *Images Re-vues*, [en ligne, <http://imagesrevues.revues.org/116>], 2007, n° 4, pp. 2-16.

* DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », in *Études françaises, Figure de l'héritier dans le roman contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009, n° 45, pp. 11-23.

* EBTINGER, René, « Mélancolie : ombre et absence », in *Figures de la psychanalyse*, Paris, Érès, 2001, n° 4, pp. 9-18.

* FREDOUILLE, Jean-Claude, « Vie active et vie contemplative chez Jean Cassien : les antécédents philosophiques », in *Jean Cassien entre l'Orient et l'Occident*, Cristian Badilita, Attila Jakab (éd.), Actes du colloque international organisé par le New Europe College en collaboration avec la Ludwig Boltzmann Gesellschaft (Bucarest, 27-28 septembre 2001), Paris et Iasi, Beauchesne et Polirom, 2003, 263 pages, pp. 146-168.

* GABELLONE, Pascal, « « La noia è come l'aria » : expérience et pensée de l'ennui chez Giacomo Leopardi », in *Italies, Revue d'études italiennes, Leopardi. Poésie d'une prose*, Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence, 2003, n°7, pp. 33-43.

* JEAMMET, Nicole, « Un sadisme ordinaire », in *Revue française de psychanalyse*, Paris, PUF, 2002, n° 4, pp. 1117-1132.

* NAOURI, Aldo, « Un inceste sans passage à l'acte : la relation mère-enfant », in *De l'inceste*, Françoise Héritier (éd.), Paris, Odile Jacob, 1994, 216 pages, pp. 73-128.

* POPOVIC, Pierre, « De la ville à sa littérature », in *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, vol. 24, n° 3, pp. 109-121.

* SAFFI, Sophie, « Jardin > Giardino. Étude étymologique, phonologique et psycho-systématique », in *Revue d'études italiennes (Jardins)*, Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence, 2004, n° 8, pp. 17-38.

* SPARVOLI, Eleonora, « Syndrome mélancolique et dérèglement moral chez les amoureux proustiens », in *Cahiers de littérature française, Morales de Proust*, Bergame, L'Harmattan, 2010, 231 pages.

* URBANI, Brigitte, « Introduction », in *Revue d'études italiennes (Jardins)*, Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence, 2004, n° 8, p. 14.

* VAN VYVE, Maurice, « La notion de suicide », in *Revue philosophique de Louvain*, Louvain, 1954, n° 36, pp. 593-618.

* VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du 'récit de filiation' », in *Études françaises, Figure de l'héritier dans le roman contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009, n° 45, pp. 95-112.

V. Ouvrages généraux

* ALBÉRÈS, René-Marill, *Histoire du Roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, 460 pages.

* ALBÉRÈS, René-Marill, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle, Panorama des littératures européennes*, Paris, Albin Michel, 1959, 444 pages.

* ALBÉRÈS, René-Marill, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966, 270 pages.

* ANDRÉ, Jacques, *Les 100 mots de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2009, coll. « Que sais-je ? », 126 pages.

* ARCE ROSS, German, *Manie, mélancolie et facteurs blancs*, Paris, Éditions Beauchesne, 2009, 397 pages.

* ARISTOTE, *Problèmes, Sections XXVIII à XXXVIII*, Traduction : Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 230 pages.

* ASTOR, Dorian, BRASSEL, Domenica, CAILLET, Vigor, GUÉRET-LAFERTÉ, Michèle, LAMALLE, Anne, LIÈVRE, Éloïse, MOSCOVITZ, Cécile, PINEAU, Guylaine, SCÉPI, Henri, *Manuel de littérature française*, Paris, Bréal Gallimard, 2004, 645 pages.

* BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Livre de poche, [1943], coll. « Biblio essais », 1992, 351 pages.

* BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de poche, [1942], coll. « Biblio essais », 1993, 221 pages.

* BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, [1957], coll. « Quadrige », 1994, 214 pages.

* BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, [1937], coll. « Folio Essais », n° 25, 1995, 190 pages.

- * BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, [1948], 1992, 339 pages.
- * BANOU, Georges, COUSINOU, Olivier, NEVE, Laura, RÉMON, Régine, *Paul Delvaux, Le rêveur éveillé*, Marseille, Snoeck, 2014, 171 pages.
- * BATAILLE, Georges, *Histoire de l'érotisme*, in *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1976, 680 pages.
- * BAUDELAIRE, Charles, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1664 pages, pp. 76-86.
- * BAUELLE, Yves (éd.), *Onomastique romanesque, Narratologie*, Paris, L'Harmattan, 2008, n° 9, 212 pages.
- * BEAUNE, Daniel, AYOUGH, Thamy, *Folies contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, 243 pages.
- * BELIN, Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2002, 291 pages.
- * BELLAICHE-ZACHARIE, *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*, Belgique, Presses Universitaires de Louvain, 2012, 122 pages.
- * BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1989, coll. « Que sais-je ? », 127 pages.
- * BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 2007, coll. « Quadrige », 216 pages.
- * BERNANOS, Georges, *La liberté : pour quoi faire ?*, Paris, Gallimard, 1953, 320 pages.
- * BERTAUD, Madeleine (éd.), *Travaux de littérature*, Paris, Klincksieck, 1997, n° 10, 451 pages.
- * BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros*, Paris, Nathan, 1997, 192 pages.
- * BISCHOFF, Ulrich, *Munch*, Köln, Taschen, 1988, 96 pages.
- * BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 pages.
- * BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968, coll. « Idées NRF », 382 pages.
- * BORGOMANO, Madeleine, RALLO DITCHE, Élisabeth, *La littérature française du XX^e siècle. 1. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1995, 191 pages.
- * BOROS, Marie-Denise, *Un séquestré, l'Homme sartrien*, Paris, Nizet, 1968, 253 pages.

- * BOUCHEZ, Madeleine, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, Paris, Bordas, 1973, 207 pages.
- * BOUJU, Emmanuel, *L'autorité en littérature*, Rennes, PUR, 2010, coll. « Interférences », 511 pages.
- * BOULOUMIÉ, Arlette, *Michel Tournier : Le Roman mythologique, suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988, 304 pages.
- * BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1985, coll. « Littératures modernes », 250 pages.
- * BRACONNIER, Alain, *Mère et Fils*, Paris, Odile Jacob, 2005, 329 pages.
- * BRIDIER, Sophie, *Le cauchemar. Étude d'une figure mythique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, 262 pages.
- * BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre-Jacques-François, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie...*, Paris, Germer Baillière libraire-éditeur, 1856, 663 pages.
- * BRUNEL, Patrick, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « Lettres sup. », 248 pages.
- * BUCHHART, Dieter, RESTELLINI, Marc, MUNCK, Jacqueline, PETERSON, Petra, JOHANNSEN, Ina, *Edvard Munch ou l'« Anti-Cri »*, Paris, éditions Pinacothèque de Paris, 2010, 64 pages.
- * CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 2000, 187 pages.
- * CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, in *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 2000 pages.
- * CAMUS, Audrey, BOUVET, Rachel (eds.), *Topographies romanesques*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, coll. « Interférences », 250 pages.
- * CANIAUX, Denis, *Villes de papier, une anthologie de poétique urbaine*, Bordeaux, Confluences, 2004, 365 pages.
- * CASSIEN, Jean, *Institutions cénobitiques*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1965, 531 pages.
- * CHARDIN, Philippe, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne*, Genève, Droz, 1990, 206 pages.
- * CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, coll. « Lettres sup. », 217 pages.
- * CHAPPUIS, Raymond, *La psychologie des relations humaines*, Paris, PUF, 2003, coll. « Que sais-je ? », 128 pages.

- * CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 2008, 1060 pages.
- * CHEVALIER, Michel (éd.), *La Littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993, 141 pages.
- * CLEMENT, Murielle Lucie, VAN WESEMAEL, Sabine (éds.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, 393 pages.
- * CLEMENT, Murielle Lucie, VAN WESEMAEL, Sabine (éds.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2008, 393 pages.
- * COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles, Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, 2003, 272 pages.
- * COULET, Henri (éd.), *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français, XII^e – XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1992, 427 pages.
- * COVERLEY, Merlin, *Psycho-géographie ! Poétique de l'exploration urbaine*, Lyon, Les Moutons électriques, 2011, 192 pages.
- * CYRULNIK, Boris, *Quand un enfant se donne « la mort »*, Paris, Odile Jacob, 2011, 158 pages.
- * DARCOS, Xavier, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette Éducation, 2008, coll. « Faire le Point Références », 527 pages.
- * DÉCOTE, Georges (éd.), *XX^e siècle, 1900-1950*, Paris, Hatier, 1991, 511 pages.
- * DE LANNOY, Jacques-Dominique, FEYEREISEN, Pierre, *L'inceste*, Paris, PUF, 1995, coll. « Que sais-je ? », 128 pages.
- * DIGO, René, *De l'Ennui à la mélancolie, Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, Toulouse, Privat, 1979, coll. « Rhadamanthe », 210 pages.
- * DIMONDO, Isabelle, BASSO, Hélène (éds.), *Pleins feux*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « En-Jeux », 2011, 128 pages.
- * DOR, Joël, *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 1998, coll. « Poche-Psychanalyse », 2012, 136 pages.
- * DUBUIS, Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011, 317 pages.
- * DUMAINE, Philippe (éd.), *L'ennui, la peur et la mort*, Lyon, Les Essais, 1947, 32 pages.

- * DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. « Études Supérieures », 1969, 550 pages.
- * DURKHEIM, Émile, *Le Suicide, Étude de sociologie* (1897), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2009, 492 pages.
- * ECK, Marcel, *L'Homme et l'angoisse* [« L'angoisse de Julien Green ou l'angoisse de l'ange et d'Uranus », pp. 233-247], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1964, 258 pages.
- * ELIACHEFF, Carole, HEINICH, Nathalie *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, coll. « Le Livre de Poche », 412 pages.
- * ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, [Chapitre 6 : « Symbolisme de l'ascension et rêves éveillés », pp. 146-147], Paris, Gallimard, 1957, coll. « Idées », 279 pages.
- * ERMANN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, coll. « Thèmes et études », 143 pages.
- * ESCOLA, Marc, *Le tragique*, Paris, Garnier Flammarion, 2002, coll. « Lettres », 256 pages.
- * FERNANDEZ, Dominique, *L'Arbre jusqu'aux racines, Psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972, 353 pages.
- * T. FITCH, Brian, *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir*, Paris, Minard, 1964, coll. « Lettres Modernes », 232 pages.
- * FENICHEL, Otto, *La Théorie psychanalytique des névroses*, Paris, PUF, 1953, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », Tome I, 400 pages.
- * FENICHEL, Otto, *La Théorie psychanalytique des névroses*, Paris, PUF, 1953, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », Tome II, 835 pages.
- * FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot, 2010, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 94 pages.
- * FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 320 pages.
- * FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 2011, coll. « Quadrige », 102 pages.
- * FREUD, Sigmund, *Le moi et le ça*, Paris, Payot et Rivages, 2010, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 123 pages.
- * FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris, Seuil, 2010, 697 pages.
- * FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 342 pages.

- * FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio essais », 185 pages.
- * FREUD, Sigmund, *Névrose et psychose*, Paris, Payot et Rivages, 2014, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 93 pages.
- * FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris, Payot et Rivages, 1971, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 186 pages.
- * GALE, Beth W., *A World Apart, Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010, 231 pages.
- * GARFITT, Toby, HERLY, Claude (éds.), *L'Enfance inspiratrice, Éclats et blessures*, Paris, L'Harmattan, Association Européenne François Mauriac, 2004, 267 pages.
- * GAUTSCHI-LANZ, Catherine, *Le roman à table : nourritures et repas imaginaires dans le roman français – 1850-1900*, Genève, Statkine Érudition, 2006, 262 pages.
- * GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, 265 pages.
- * GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 pages.
- * GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Pluriel / Grasset, 1972, 534 pages.
- * GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel / Grasset, 1961, 351 pages.
- * GODENNE, René, *La nouvelle de A à Z*, Auxerre, Rhubarbe, 2008, 150 pages.
- * GOETSCHER, Pascale, GRANGER, Christophe, RICHARD, Nathalie, VENAYRE, Sylvain, *L'ennui. Histoire d'un état d'âme (XIX^e – XX^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, 317 pages.
- * GREINER, Georges (éd.), *Fonctions maternelle et paternelle*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2000, 194 pages.
- * GUÉDRON, Martial, *Giorgio De Chirico (1888-1978). La peinture métaphysique*, Paris, Éditions Kimé, 1998, 94 pages.
- * HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classique Hachette, 1981, coll. « Langue, linguistique, communication », 269 pages.
- * HANUS, Françoise, NAZAROVA, Nina (eds.), *Le Silence en littérature. De Mauriac à Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2013, 273 pages.
- * HELVÉTIUS, Claude-Adrien, *Le Bonheur*, Paris, Encre marine, 2006, coll. « Bibliothèque hégélienne », 103 pages.
- * HERMETET, Anne-Rachel, PAUL, Jean-Marie (éd.), *Écritures autobiographiques, entre confession et dissimulation*, Rennes, PUR, 2010, 319 pages.

- * HERSANT, Yves, *Mélancolies de l'Antiquité au 20ème siècle*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2005, 972 pages.
- * HIPPOCRATE, *L'Art de la médecine*, Paris, Garnier Flammarion, 1999, 362 pages.
- * HOUZIAUX, Alain, LASSUS, Pierre, BRACONNIER, Alain, PICON, Raphaël (eds), *Le mal de vivre, pourquoi ?*, Paris, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, 2007, 119 pages.
- * HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2003, coll. « U », 154 pages.
- * JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Editions Montaigne, 1963, 222 pages.
- * JAY, Alain, *Quel ennui ! Essai philosophique et littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres du Pacifique », 2007, 140 pages.
- * JONARD, Norbert, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, 221 pages.
- * JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo (eds), *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1997, 197 pages.
- * JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, 238 pages.
- * JUNG, Carl-Gustav, *Types psychologiques*, Genève, Georg Editeur, 1998, 506 pages.
- * JURANVILLE, Anne, *La femme et la mélancolie*, Paris, PUF, 1993, 326 pages.
- * KAPSAMBELIS, Vassilis, *L'angoisse*, Paris, PUF, 2007, coll. « Que sais-je ? », 127 pages.
- * KIERKEGAARD, Søren, *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Tel », 501 pages.
- * KIERKEGAARD, Søren, « Diapsalmata », in *Ou bien... ou bien, La reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort*, Paris, Laffont, 1993, 1324 pages.
- * KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 1968, coll. « Tel », 230 pages.
- * KLEIN, Mélanie, *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, Paris, Payot, 1987, coll. « Science de l'homme », 452 pages.
- * KLEIN, Mélanie, *Deuil et dépression*, Paris, Payot, 2004, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 142 pages.

- * KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Folio / Essais », 265 pages.
- * LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1999, 206 pages.
- * LEMAIRE, Henri, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle. 1920 – 1960*, Paris, Bordas, 1984, coll. « Littérature », 902 pages.
- * LEMOINE, Patrick, *S'ennuyer, quel bonheur !*, Paris, Armand Colin, 2007, 183 pages.
- * LEVILLAIN, Henriette, *Poétique de la maison*, Paris, PUPS, 2005, 229 pages.
- * LIAROUTZOS, Chantal (éd.), *Fables urbaines : éthique et poétique de la ville*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, n° 18, 264 pages.
- * LIAUDET, Jean-Claude, *Telle Fille, quel père ?*, Paris, L'Archipel, 2002, 258 pages.
- * LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998, coll. « Lettres Sup. », 190 pages.
- * LÔO, Henri, LÔO, Pierre, *La dépression*, Paris, PUF, 2005, coll. « Que sais-je ? », 127 pages.
- * LUCRÈCE, *De la nature, De rerum natura*, Traduction : José Kany-Turpin, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, 552 pages.
- * MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1971, 318 pages.
- * MANUS, André, *Psychoses et névroses de l'adulte*, Paris, PUF, 2007, coll. « Que sais-je ? », 127 pages.
- * MARTINIÈRE, Nathalie, *Figures du double, du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, coll. « Interférences », 204 pages.
- * MASSON, Antoine, CHOUVIER, Bernard, *Les fabriques du surcroît*, Belgique, Presses Universitaires de Namur, 2007, coll. « Transhumances VIII », 304 pages.
- * MENDEL, Gérard, *La révolte contre le père*, Paris, Payot, 1972, 413 pages.
- * MEUNIER, Alain, TIXIER, Gérard, *La tentation du suicide chez les adolescents*, Paris, Payot, 2005, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 260 pages.
- * MICHARD, Laurent, LAGARDE, André, *XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1973, coll. « Lagarde & Michard », 704 pages.
- * MINOIS, Georges, *Histoire de la solitude et des solitaires*, Paris, Fayard, 2013, 575 pages.

- * MINOIS, Georges, *Storia del mal di vivere*, Dalla malinconia alla depressione, Bari, edizioni Dedalo, 2005, 341 pages.
- * MITTERAND, Henri (éd.), *Littérature, textes et documents, XX^e siècle*, Paris, Nathan, 1998, 896 pages.
- * MOELLER, Charles, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, Tome I, *Silence de Dieu*, [Troisième partie, Chapitre II « Julien Green, témoin de l'invisible », pp. 328-396], Paris, Casterman, 1967, 447 pages.
- * MONNEYRON, Frédéric, *L'écriture de la jalousie*, Grenoble, ELLUG, 1997, 166 pages.
- * MONNEYRON, Frédéric (éd.), *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2001, coll. « Études », 271 pages.
- * MORON, Pierre, *Le Suicide*, Paris, PUF, 2005, coll. « Que sais-je ? », 126 pages.
- * MOSÈS, Stéphane, *Rêves de Freud, six lectures*, Paris, Gallimard, 2011, coll. « L'Infini », 196 pages.
- * MYERS, Frederic William Henry, *La personnalité humaine – Sa survivance, ses manifestations supranormales*, Chambéry, Exergue, 2000, coll. « Les Essentiels de la Métapsychique », 376 pages.
- * NAHOUM – GRAPPE, Véronique, *L'Ennui ordinaire - Essai de phénoménologie sociale*, Paris, Austral, 1995, coll. « Diversio », 355 pages.
- * NEYRAND, Gérard, *L'enfant, la mère et la question du père*, Paris, PUF, 2000, 394 pages.
- * NORDON, Didier (éd.), *L'ennui, féconde mélancolie*, Paris, Éditions Autrement, 1998, coll. « Mutations », n° 175, 198 pages.
- * ONIMUS, Jean, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, Paris, PUF, 1991, 158 pages.
- * ORLANDO, Francesco, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire, Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, 759 pages.
- * ORMISTON, Rosalind, *Edward Hopper*, Paris, Larousse, 2012, 144 pages.
- * OTTINGER, Didier, *Hopper. Ombre et lumière du mythe américain*, Paris, Gallimard, 2012, coll. « Découvertes Gallimard », 127 pages.
- * PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, 200 pages.
- * PEYLET, Gérard (éd.), *La Mélancolie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, coll. « Eidolon », n° 102, 406 pages.

- * PEYLET, Gérard (éd.), *L'ennui*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, Coll. « Eidôlon », n° 105, 390 pages.
- * PICARD, Dominique, MARC, Edmond, *Les conflits relationnels*, Paris, PUF, 2008, 127 pages.
- * PIERRON, Jean-Philippe, *Le Climat familial*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, 445 pages.
- * POIRIER, Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000), Maux croisés*, Paris, L'Harmattan, 2001, coll. « L'œuvre et la psyché », 200 pages.
- * RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989, coll. « Cursus », 192 pages.
- * RAIMOND, Michel, *Le Roman contemporain. Le signe des temps*, Paris, SEDES, 1976, 288 pages.
- * RALLO DITCHE, Élisabeth, FONTANILLE, Jacques, LOMBARDO, Patrizia (éds.), *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, 291 pages.
- * RALLO DITCHE, Élisabeth, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, 202 pages.
- * RALLO DITCHE, Élisabeth, *La mère mauvaise*, Aix-en-Provence, CEFUP, 1982, 171 pages.
- * RALLO DITCHE, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, 172 pages.
- * RAYMOND, Didier, *Schopenhauer*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Écrivains de toujours », 190 pages.
- * REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2011, coll. « Lettres Sup. », 181 pages.
- * ROLLINAT, Maurice, *Œuvres II, Les névroses*, Paris, Lettres modernes Minard, 1972, 504 pages.
- * ROUDAUT, Jean, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, coll. « Brèves Littératures », 193 pages.
- * ROUDINESCO, Élisabeth, *La Famille en désordre*, Paris, Le Livre De Poche, 2010, coll. « Biblio Essais », 254 pages.
- * SAGNES, Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969, 510 pages.
- * SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973, 422 pages.

- * SANTAYANA, Georges, *Le sentiment de la beauté. Esquisse d'une théorie esthétique*, PUP, 2002, coll. « Quadrige », 244 pages.
- * SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio », 109 pages.
- * SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2009, coll. « Quadrige – Grands textes », 1434 pages.
- * SÉNÈQUE, « De la tranquillité de l'âme », in *Dialogues*, Traduction : René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1970, 129 pages.
- * SIMON, Pierre-Henri, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, tome II, 1967, 224 pages.
- * STAROBINSKI, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Bâle, Geigy, 1960, coll. « Acta Psychosomatica », 101 pages.
- * STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1997, 94 pages.
- * STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, 662 pages.
- * SVENDSEN, Lars Fr. H., *Petite philosophie de l'ennui*, Paris, Fayard, 2003, 251 pages.
- * TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Pocket, 1990, coll. « Agora », 228 pages.
- * TARDIEU, Émile, *L'ennui : étude psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1903, 297 pages.
- * TESSARI, Roberto, *Alberto Moravia, Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, Storia e antologia della critica*, Florence, Le Monnier, 1975, 198 pages.
- * THÉLOT, Claude, *Anthologie de la littérature française sur la famille*, Paris, Le Cherche Midi, 2008, coll. « Espaces », 490 pages.
- * TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Points », 188 pages.
- * TOOHEY, Peter, *Boredom. A lively history*, New Haven and London, Yale University Press, 2012, 211 pages.
- * ULIVUCCI, Christine, *Psychogénéalogie des lieux de vie. Ces lieux qui nous habitent*, Paris, Payot et Rivages, 2008, 252 pages.
- * VANNIER, Bernard, *L'Inscription du corps*, Paris, Klincksieck, 1972, 197 pages.
- * VAUVENARGUES, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Archives Karéline, 2008, 259 pages.

- * VIAL, Fernand, *The Unconscious in Philosophy, and French and European Literature*, Amsterdam - New York, 2009, 369 pages.
- * VIART, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur, 1999, coll. « Les Fondamentaux », 158 pages.
- * ZAOUCHE-GAUDRON, Chantal (éd.), *La Problématique paternelle*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2001, 206 pages.
- * ZAPPAROLI, Giovanni Carlo, *La peur et l'ennui. Contribution à la psychothérapie analytique des états psychotiques*, Paris, PUF, 1982, coll. « Le fil rouge », 153 pages.
- * ZIMMERMANN, Johan Georg, *La Solitude*, traduction : A.-J.-L. Jourdan, Paris, J.-B. Baillères, 1825, 552 pages.
- * ZOHOU, Arnaud Codjo, *Les vies dans l'ennui, Insinuations*, Paris, L'Harmattan, 2002, 133 pages.

VI. Revues

- * *Le Magazine littéraire*, « Un américain à l'académie : Julien Green », Paris, Sophia Éditions, 1972, n° 69.
- * *Le Magazine littéraire*, « L'existentialisme, de Kierkegaard à Saint-Germain-des-Prés », Paris, Sophia Éditions, 1994, n° 320.
- * *Le Magazine littéraire*, « Éloge de l'ennui, un mal nécessaire », Paris, Sophia Éditions, 2001, n° 400.
- * Hors-série *Le Magazine littéraire*, « Les écrivains et la mélancolie, Mal de vivre, Spleen et dépression, d'Homère à Philip Roth », Paris, Sophia Éditions, 2005, n° 8.
- * *Le Magazine littéraire*, « L'année Freud, histoire de la psychanalyse à travers le monde », Paris, Sophia Éditions, 2006, n° 449.
- * *Le Magazine littéraire*, « Cioran – Désespoir, mode d'emploi », Paris, Sophia Éditions, 2011, n° 508.
- * *Le Magazine littéraire*, « La solitude – D'Ovide à Blanchot », Paris, Sophia Éditions, 2011, n° 510.
- * *Le Magazine littéraire*, « Ce que la littérature sait de la folie », Paris, Sophia Éditions, 2012, n° 524.
- * *Le Magazine littéraire*, « Ce que la littérature sait de la mort », Paris, Sophia Éditions, 2012, n° 525.
- * *Revue des Sciences Humaines*, « L'histoire des troubles mentaux – De l'hystérie aux addictions », Auxerre, Sciences Humaines, 2012, n° 28.

INDEX

Aristote
Bataille (Georges)
Baudelaire (Charles)
Bernanos (Georges)
Blaze de Bury (Henry)
Boileau (Nicolas)
Bossuet (Jacques-Bénigne)
Camus (Albert)
Cassien (Jean)
Cioran (Emil Michel)
Dante (Dante Alighieri)
De Balzac (Honoré)
De Beauvoir (Simone)

De Bougy (Alfred)
De Chirico (Giorgio)
De La Bruyère (Jean)
De La Fontaine (Jean)
De La Tour (Georges)
Delvaux (Paul)
De Maupassant (Guy)
De Musset (Alfred)
De Vigny (Alfred)
Diderot (Denis)
Doré (Gustave)
Dürer (Albrecht)
Érasme (Desiserius Erasmus Roterodamus)
Eschyle
Fetti (Domenico)
Flaubert (Gustave)
Galien (Claude)
Gauthier (Théophile)
Giono (Jean)
Goethe (Johann Wolfgang, Von)
Green (Anne)
Hippocrate
Homère
Hopper (Edward)
Hugo (Victor)
Huysmans (Joris-Karl)
Jourdan (Jean-Éric)
Kafka (Franz)
Kant (Emmanuel)
Keats (John)
Kierkegaard (Søren)
Kundera (Milan)
Laforgue (Jules)
Lecomte de Noüy (Pierre)
Leopardi (Giacomo)
Le Pontique (Évagre)
Levi (Primo)
Machiavel (Nicolas)
Mallarmé (Stéphane)
Mauriac (François)
Montesquieu (Charles de Secondat baron de)
Moravia (Alberto)
Munch (Edvard)
Pascal (Blaise)
Pessoa (Fernando)
Pétrarque (Francesco)
Picasso (Pablo)
Platon
Plaute
Proust (Marcel)

Rollinat (Maurice)
Rousseau (Jean-Jacques)
Sartre (Jean-Paul)
Schopenhauer (Arthur)
Sénèque
Seurat (Georges)
Stendhal (Henri Beyle)
Svevo (Italo)
Utrillo (Maurice)
Van Gogh (Vincent)
Vauvenargues (Marquis de, Luc de Clapiers)
Vergniaud (Pierre Victorien)
Verlaine (Paul)
Voltaire (François-Marie Arouet)